USI E ABUSI DELL'IMMAGINE FOTOGRAFICA

a cura di

Anna Lisa Carlotti

Pubblicazioni dell'I.S.U. Università Cattolica

EBOOK

USI E ABUSI
DELL'IMMAGINE FOTOGRAFICA

a cura di
ANNA LISA CARLOTTI

Milano 2000

Le fotografie sono di Gianfranco Moroldo – Servizi sul Vietnam per l'"Europeo".

 I.S.U. Università Cattolica – Largo Gemelli, 1 – Milano
http://editoriale.cjb.net
ISBN 88-8311-092-7

INDICE

III PARTE
ALCUNE TESTIMONIANZE
SUI PROBLEMI DEL FOTOGIORNALISMO

INTRODUZIONE

Anna Lisa Carlotti

Il 13 e 14 novembre 1997 si svolgeva a Milano, all'Università Cattolica, il convegno *Usi e abusi dell'immagine fotografica*. Negli stessi giorni all'Ateneo era presente la mostra fotografica *Dalla ex Jugoslavia: immagini e parole* curata dall'associazione "Fotografia & Informazione", organizzatrice anche dell'incontro assieme alla cattedra di Storia del Giornalismo, al "Premio Max David per l'inviato speciale" e all'Ordine dei Giornalisti della Lombardia[1].

Erano passati poco più di due mesi dal tragico incidente nel quale, la notte fra il 30 e il 31 agosto, aveva perso la vita Lady Diana Spencer, con il seguito di polemiche e invettive nei confronti dei fotografi – accusati di esserne gli assassini – e dei giornali definiti "mandanti". Polemiche e invettive che riempivano non solo le strade di Londra e di tutta la Gran Bretagna ma anche molte trasmissioni televisive e quegli stessi giornali i quali, schierati gli uni contro gli altri (*Qualities* contro *Popular*), mentre versavano lacrime di coccodrillo, usavano la tragedia a proprio vantaggio[2].

Pensato e organizzato molto prima della morte della principessa, il convegno sembra invece scaturire proprio dai quei mesi di accesi dibattiti fra giornalisti, fotografi, direttori, massmediologi, intellettuali di vario genere e politici che in tutto il mondo e anche nel nostro Paese avevano preso la parola circa gli usi ma soprattutto gli "abusi" della fotografia.

---

[1] Il convegno era stato possibile grazie ai contributi di Bayer, Federico Motta Editore, Ordine dei Giornalisti della Lombardia e Rotary club Milano Sant'Ambrogio del distretto 2050, nell'ambito dell'assegnazione del "Premio Max David per l'inviato speciale".

[2] È soprattutto il fratello di Diana ad accusare i giornali: «Ho sempre pensato che alla fine la stampa l'avrebbe uccisa. Ma non avrei mai potuto immaginare che potessero avere parte così attiva nella sua morte... Sembra che ogni proprietario ed ogni direttore di giornale... abbia oggi sangue sulle sue mani». Andrew Culf, *Vendict on press deferred*; Andrew Culf and John Hooper, *Ferocius hot pursuit to the bitter end*, in "The Guardian", 1 September 1997.

Fin dalla sua fondazione l'Associazione "Fotografia & Informazione" ha alimentato la discussione proprio sul ruolo e la responsabilità del fotoreporter, sottolineando quegli aspetti che mal si accordano con la creazione di un codice deontologico, per ora inesistente e per il quale l'Associazione stessa si batte, ritenendo che la condizione del mercato dell'informazione fotografica sia il risultato di decenni di *deregulation*, dove essere *free-lance* ha sempre costituito la norma e dove per essere fotoreporter è sufficiente possedere un apparecchio fotografico e la voglia di "girare" il proprio materiale nelle redazioni.

Nessuna regola per gli accessi alla professione e, di conseguenza, nessuna preparazione se non quella guadagnata con l'esperienza, la coscienza e il mercato, e, ultima ma non meno importante, nessuna sanzione.

Non possiamo dimenticare che il fotografo, solo recentemente riconosciuto come giornalista, pur essendo una "rotella" importante del meccanismo dell'informazione, non ha quasi mai la possibilità di intervenire nel processo di trasmissione della notizia (ad esempio l'impaginazione delle proprie foto e le didascalie relative) e nemmeno di proporre delle notizie da sviluppare in un *reportage*. In questo modo il "controllo" della verità dell'informazione è appannaggio di coloro che, non avendo lavorato "sul campo", possono commettere errori, in buona fede o no[3].

Come ha ricordato Franco Abruzzo durante il dibattito:

> «La legge istitutiva dell'Ordine riconosce tre figure di giornalisti: della carta stampata (quotidiani e periodici); della radio; della televisione. Il Regolamento di esecuzione della legge professionale ha introdotto la figura giornalistica dei telecinefotoperatori. Il Contratto nazionale di lavoro giornalistico si applica ai giornalisti fotocinereporter e telecineoperatori. I telecinefotoperatori "svolgono la loro attività per organi di informazione attraverso immagini che completano o sostituiscono l'informazione scritta". Dal che certamente deriva una conseguenza: il fotogiornalista

[3] È il caso dei numerosi "falsi" (fotografie spacciate per attinenti a determinate notizie ma realizzate in tempi e luoghi molto distanti; utilizzazione di immagini "costruite" e tratte da *fiction* televisive o cinematografiche) che vengono pubblicati e di cui L'Associazione è in grado di fornire un'ampia documentazione.

oltre che dal diritto d'autore è protetto, quando svolge l'attività giornalistica, dalle leggi che regolano questa professione.
Non ostante quanto stabilito dalle leggi vigenti ed in particolare dalla legge del diritto d'autore, nella stragrande maggioranza delle situazioni i diritti dei fotogiornalisti vengono violati attraverso una serie di comportamenti che si sostanziano soprattutto in questa fattispecie:

– mancata indicazione del nome della fotografia;
– pubblicazione ripetuta, anche a distanza di tempo, sullo stesso supporto, senza il consenso dell'autore;
– pubblicazione effettuata su supporti diversi da quello primigenio, senza il consenso dell'autore;
– conservazione in archivi di proprietà di un editore di negativi e loro pubblicazione con la dicitura "foto d'archivio" oppure "archivio X", ancora una volta senza l'indicazione del nome dell'autore;
– cessione da parte del primitivo acquirente delle foto a terzi, senza l'accordo dell'autore;
– modificazioni ed elaborazioni della fotografia effettuate senza l'accordo dell'autore.

Anche internet è diventato oggi un rischio per i fotogiornalisti, che si rifanno all'insegnamento di Giorgio Jarach, massimo esperto di diritto d'autore. Jarach da tempo ha messo in guardia "gli autori" dal pericolo reale costituito dal tentativo – soprattutto da parte di coloro che sono dietro le "autostrade informatiche", la "navigazione via computer" e la "interattività" – di appropriarsi dell'opera dell'ingegno. Questo sta avvenendo attraverso una intensa azione volta ad ottenere da un lato la modifica delle leggi vigenti – alla ricerca della legalità delle operazioni – e, dall'altro, attraverso anche una continua e massiccia violazione delle norme attuali.
Si tratta di far comprendere al legislatore che il lavoro del fotogiornalista è il risultato di una professionalità di alto livello e di natura giornalistica. Oggi però, nei giornali italiani, appena 25 fotoreporter sono regolarmente assunti (cioè contrattualizzati)».

Se da una parte abbiamo i fotogiornalisti con le loro responsabilità dall'altra abbiamo l'editoria nel suo insieme, con la sua rincorsa nei confronti della televisione e la conseguente spettacolarizzazione dell'informazione.

Un caso emblematico di "spettacolarizzazione" è proprio costituito dalla vicenda di Lady Diana Spencer. La figura di Lady D. (come la stampa

l'ha definita) soprattutto dopo la separazione dal principe Carlo, era divenuta un continuo bersaglio dei *Populars*, ma non solo. "La Famiglia Reale inglese perde la sua Global Superstar", scrive non a caso, in un editoriale "L'European" (*The Monarchy after Diana*, 4-10 september 1997)[4].

Nei giorni successivi alla sua morte le pagine dei giornali sono dominate dalle notizie sull'incidente e dai ricordi legati alla vita della principessa. Escludendo gli inserti speciali a lei dedicati, gli articoli che la riguardano occupano dal 30 al 50% dello spazio. I toni variano a seconda della testata. Come sempre, anche in questa occasione, si riscontra una differenza tra *Quality papers* e *Populars*: i primi danno la notizia e informano anche sulle polemiche, gli altri si limitano al resoconto dell'incidente evitando di evidenziare troppo il ruolo svolto dai fotografi e senza quasi fare menzione delle dispute in materia di etica in corso ormai in tutto il mondo.

Quando tuttavia vengono formalizzate, da parte della magistratura francese, le accuse di "concorso in omicidio" nei confronti dei fotografi anche i *Tabloid* non possono più tacere e iniziano le ammissioni di colpa. Così fa il "Mirror" che confessa di non essere sempre stato irreprensibile e di aver comprato qualche volta (!) le foto proposte dai paparazzi. Il "Sun", dopo aver reso omaggio alle qualità di Lady D., pone un box dal titolo *Don't blase the press* in cui il direttore Stuart Higgins polemizza con coloro che

> «si sono affrettati a dare un giudizio contro i media, richiedendo subito nuove leggi sulla privacy, senza prima fermarsi a riflettere. Il loro fervore nel richiedere una legge li ha accecati davanti alla realtà più sconvolgente: Diana è morta in Francia, la nazione che vanta le più restrittive norma immaginabili sulla privacy – e i più selvaggi tra i paparazzi. Essi vendono

---

[4] A proposito del comportamento dei *Qualities* è interessante un articolo apparso sul "Daily Mail", dal titolo significativo *The heavy brigade that likes to have its cake and eat it* (Alla brigata seria piace avere la sua fetta di torta e mangiarsela). In esso fra l'altro leggiamo: «I giornali "seri" utilizzavano di frequente la loro efficace e sicura formula per avere la loro fetta di torta e mangiarsela, facendo in modo di poter parlare delle avventure sentimentali di Diana. La tecnica? Riprendere storie e immagini – spesso ottenute dai paparazzi – e condannarle per invasione di privacy» È quello che fanno spesso anche i giornali italiani "di qualità".

le loro immagini al mercato mondiale di quotidiani, periodici, e stazioni televisive. Persino le più rigide leggi sulla *privacy* del Regno Unito non avrebbero potuto impedire i terribili, terribili eventi di ieri mattina. Nessuna legge inglese può fermare gli editori in America, Asia o Africa dal mettere mano al loro libretto degli assegni. E neppure potranno fermare l'attività dei fotografi stranieri nei paesi stranieri». (1 september) [5].

Il sentimento generale diffuso tra la gente è quello di odio verso la stampa ritenuta responsabile della tragedia, ma, paradossalmente, si tratta delle stesse persone che in quei giorni hanno fatto la fila per acquistare una delle centinaia di migliaia di copie vendute in più dai quotidiani e dalle edizioni speciali. Il pubblico condanna questi giornali per l'invasione nella privacy di Diana ma, nello stesso tempo, divora ogni singola parola (e foto) che la riguarda, che è pubblicata e scattata proprio per venir incontro al suo "appetito".

Il culto della celebrità è ormai un fenomeno globale, ma i proprietari dei giornali non possono nascondersi dietro al comodo alibi della richiesta popolare. Ricorda "L'European" quanto affermava Pulitzer: "una stampa cinica, mercenaria e demagogica produce un pubblico al proprio livello". Ma c'è da considerare anche il rovescio della medaglia: un pubblico cinico, mercenario e demagogico, produce una stampa che gli assomiglia a meno che, afferma l'"European", chi governa i media non sia preparato ad imporre degli standard[6].

La differenza di atteggiamento fra *Popular* e *Qualities* è riscontrabile fin dai titoli. "The Mirror" ha titolazioni gridate come *Born a Lady, became our Princess... died a Saint*. "The Sun", il *Tabloid* più venduto, titola: *Princess of the people, Queen of our hearts, Britain lost a princess, Heaven gained a Queen.*

---

[5] Il giorno dopo lo stesso Higgins, a conferma di quanto ha scritto, cita il quotidiano tedesco "Bildt" che ha pubblicato in prima pagina la foto dei soccorritori che tentano di liberare i feriti (la foto si rivelerà un falso). L'articolo, dal titolo *Silent Tribute*, si chiude con due frasi dure: «Nessun giornale in Inghilterra avrebbe potuto comperare o pubblicare una simile fotografia. ***Noi non abbiamo bisogno di leggi sulla privacy per insegnarci come ci dobbiamo comportare***». L'ultima riga è stata stampata dallo stesso giornale in neretto e sottolineata proprio per mettere in risalto il punto focale della discussione.

[6] Roy Greenslade, *Dilemma of supply and demand*, "The Guardian" 1 September 1997.

I *Qualities* sono più referenziali, meno emotivi: "The Guardian", che fin dal primo giorno si era posto il problema dei paparazzi, ha in prima pagina la scritta *Diana 1961-1997* e anche in seguito tenderà a sottolineare polemicamente soprattutto una serie di fattori che avrebbero portato verso il tragico epilogo: *Verdict on press deferred, Ferocius hot pursuit to the bitter end.*

E il "Times", il vecchio, autorevole "Times", non mette in primo piano il problema dei fotografi ma fa risaltare il dolore della famiglia reale e di quella di Diana: in prima pagina, per tutta la settimana successiva alla morte, appaiono foto che ritraggono il principe Carlo, le sorelle di Diana, i figli in lacrime. Solo all'interno si possono leggere accenni al dibattito sul sistema dei media. Come il "Guardian" non risparmia tuttavia critiche ai fotografi e ai giornali che se ne servono[7].

Il più duro contro i paparazzi è "L'European": "L'Europa ha un problema. Un rinnegato gruppo di fotografi, conosciuti collettivamente come i paparazzi, è diventato un branco di lupi globale, che va a caccia di celebrità per denaro" così comincia l'articolo *Press, Public and Paparazzi* nel numero già citato[8].

L'autore, Mark Porter, sostiene che di tutti i parassiti che circondano la Famiglia Reale, i fotografi freelance sono la specie peggiore e lo hanno

---

[7] Lo stesso "Guardian" interviene contro i *Tabloid* e il loro ipocrita e ambiguo comportamento: «Che differenza c'è – si chiede – tra un primo piano di due ragazzi piangenti e le fotografie della principessa morente, che attualmente i *Tabloid* si vantano di non aver pubblicato? Non è detto che le lacrime siano per forza più decenti del sangue». L'aver costretto ossessivamente i reali a esternare in pubblico il loro dolore, bersagliandoli mentre in lacrime salutavano la folla è una mancanza di rispetto senza confronti.

[8]. Il termine è stato inventato da Federico Fellini nel 1959 per il film *La dolce vita*. È infatti il cognome di uno di questi fotografi che inseguivano le star hollywoodiane. Tazio Secchiaroli, veterano fra i fotografi di allora, aveva probabilmente ispirato Fellini per il suo personaggio. Morto nel frattempo, Secchiaroli, intervistato il 1° settembre dal "Corriere della sera" aveva dichiarato: «Li braccavamo con un senso di rivalsa. Noi morti di fame, loro ricchi e famosi, con le belle donne, gli alberghi di lusso. I fattorini e i portieri stavano dalla nostra parte, ci passavano le informazioni. Era una solidarietà proletaria». Secondo Secchiaroli i personaggi famosi sono protagonisti di un gioco in cui contemporaneamente sfuggono all'obiettivo e lo ricercano. *Il paparazzo della Dolce Vita: che gusto dare la caccia ai vip*, "Corriere della sera", 1 settembre 1997. Cfr. Diego Mormorio, *Tazio Secchiaroli. Dalla Dolce Vita ai miti del set*, Federico Motta editore, Milano 1998.

tristemente dimostrato nel corso di questi tragici eventi. Essi infatti, invece di prestare soccorso alle vittime dell'incidente, si sono preoccupati di scattare le fotografie che avrebbero permesso loro lauti guadagni[9].

In seguito alle polemiche tutte le attenzioni dei media vengono rivolte ai giovani figli di Diana (soprattutto William, che diverrà un giorno il futuro re d'Inghilterra), probabile nuovo bersaglio per i *Tabloid*. Il Presidente della Press Complaints Commission esige una regolamentazione che impedisca l'uso di fotografie dei principini ottenute di nascosto dai paparazzi e questo fino al compimento dei sedici anni. Qualche giorno dopo il divieto è esteso alla fine dei loro studi universitari. In una serie di editoriali l'8 settembre "The Mirror", "The Sun", "L'Indipendent", "The Daily Mail"e "The Daily Star" annunciano che non compreranno né useranno più foto importune di William e Harry. Altri giornali esprimono notevole scetticismo su questi buoni propositi, fra questi il "Telegraph".

Le dichiarazioni di buona volontà continuano. La Associated Newspaper, editore del "Daily Mail", del "Mail on Sunday" e del "London's evening Standard" dichiara che il proprietario Lord Rothermere ha vietato tutte le fotografie scattate all'insaputa dell'interessato "eccetto quelle necessarie"[10].

---

[9] L'8 giugno 1982, con Richard Nixon alla Casa Bianca e Henry Kissinger a capo della diplomazia USA il Comando americano lancia un raid contro i villaggi del Sud Vietnam considerati "a rischio Vietcong". Quando partono i bombardamenti bambini e vecchi cercano protezione in un tempio buddista: bombe al napalm vengono lanciate e uno spezzone colpisce il tempio e uccide alcune persone. Anche una bimba di nome Kim Puch viene colpita e fugge urlando con il corpo nudo in fiamme. Il fotografo dell'Associated Press Nick Ut la riprende e ferma sulla pellicola uno dei fotogrammi dolorosi del Novecento. Kim Puch scappa come tutti l'abbiamo vista scappare nell'immagine in bianco e nero, come la vedranno scappare per generazioni, sui giornali, nei libri, su Internet, sui computer, nelle banche dati, i ragazzi e le ragazze del futuro che vorranno studiare la guerra. Nick Ut (che con quella foto vincerà un premio Pulitzer) dopo lo scatto caricherà la bambina su una jeep e la trasporterà in un ospedale di Saigon dove la opereranno per ben diciassette volte. Ora vive in Canada e fa l'ambasciatrice speciale per l'UNESCO.

[10] I *Tabloid* si vantano di non aver pubblicato le fotografie di Diana dopo l'incidente, fotografie peraltro messe in vendita da un'agenzia francese prima che la polizia le sequestrasse. Ma lo stesso proprietario dell'Agenzia, Laurent Sola riferirà di aver comprato dai paparazzi cinque fotografie di Diana dopo l'incidente e di averle rivendute ad

Da più parti si chiede una legge sulla privacy ed è quanto temono tutti i giornali. Si apre un ampio dibattito. I più ritengono che una vera e propria legge, varata dal Governo, non sia la soluzione giusta. Lo stesso Primo Ministro Tony Blair è contrario, pur auspicando regole più efficaci. Ricordiamo che Blair ha avuto la stampa di Murdoch favorevole al momento della sua elezione e non vuole ora inimicarsela. Sa, inoltre, che una legge sulla privacy è difficile da impostare e potrebbe non avere vita facile in Parlamento.

I *Tabloid*, dal canto loro, si rendono conto che non potrebbero eludere una vera e propria legge come fanno con il codice di condotta emanato dal PCC e sottoscritto anche da loro che già mette al bando le fotografie ottenute col teleobiettivo in una proprietà privata, e quelle intrusive della dignità personale se non "in caso di pubblico interesse". Propongono un nuovo codice sapendo che comunque non potrebbe avere un valore legale. Ne va della sopravvivenza stessa di certi giornali: senza foto drammatiche o scandalistiche, senza pseudo scoop piccanti la stampa popolare, così com'è impostata oggi, non potrebbe sopravvivere.

Tutti avvertono comunque la necessità di un cambiamento, un segnale forte, da parte dei media, anche per recuperare credibilità e la fiducia dei lettori. A questo proposito, dopo una lunga riflessione sull'etica del giornalismo in un articolo intitolato significativamente *Change the front page... and your heart* Roy Greenslade, sul "Guardian" dell'8 settembre afferma che un nuovo codice, o una legge sulla privacy da sole non possono essere efficaci perché quello che è veramente necessario

> «è un cambiamento nel cuore e un cambiamento nella cultura. (...) La solita giustificazione usata dai direttori dei *Tabloid* (ed ex-direttori come me) che si dà alla gente solo quello che vuole, altrimenti nessuno comprerebbe, va rivista. (...) Un giornale ha un valore per la società. Non è soltanto un prodotto di consumo. Nel migliore dei casi dovrebbe garantire un buon servizio pubblico, e per troppo tempo ce ne siamo dimenticati. Guidati dal profitto i giornali hanno perso di vista la vera ragione per cui

---

alcune testate internazionali tra cui una pubblicazione inglese che aveva offerto 100.000 sterline per averle (circa trenta milioni di lire). Si trattava di foto di Diana e del suo compagno Dodi che giacevano per strada e dei primi soccorsi. Sola afferma di aver preso accordi telefonici con dozzine di giornali ma che appena ha saputo che la principessa era morta aveva cancellato tutti i contratti e ritirato le foto.

sono nati: informare, educare, guidare, offrire alla popolazione una finestra sul mondo. Questo non vuol dire denigrare la funzione dei *Tabloid* popolari che dovrebbero servire ad informare le masse in modo non borioso, vivace e colorato. (...).
Ma i *Tabloid*, guidati esclusivamente da una logica di mercato, hanno abbandonato quello che doveva essere il loro modello originale per avvicinarsi sempre più ad un giornalismo che non è informazione offerta al grande pubblico in modo più semplice e divertente, ma un pettegolezzo puro. Ovviamente questo cambiamento nei giornali si è riflettuto in un cambiamento dei gusti delle persone: è innegabile che i *Tabloid* abbiano causato un precipitoso allontanamento dall'etica del servizio pubblico».

Il 25 settembre Lord Wakenam, come presidente della *Press Complaints Commission* comunica le nuove regole cui i giornali inglesi dovranno attenersi. Sono regole molto severe:

- vietata la pubblicazione di fotografie ottenute illegalmente o attraverso "un insistente inseguimento".
- i direttori dei giornali devono verificare come le foto sono state ottenute, anche quelle fatte dai fotografi free lance.
- fare pressioni sulle agenzie fotografiche affinché anch'esse si sottopongano al giudizio della PCC.
- introdurre limiti alle "mischie di giornalisti" che sono una "molestia collettiva". Ciò comporterebbe il divieto di assediare l'intervistato, sparandogli in faccia dei flash e mettendogli i microfoni in bocca.
- introdurre misure a tutela dei minori, fino a 16 anni, estendendo a tutti il medesimo livello di privacy che ci si aspetta per i principi William e Harry.
- vietare il compenso in denaro (un'abitudine frequente in Gran Bretagna) a intervistati sotto i 16 anni. Ciò, tra l'altro salverebbe molti processi penali, inquinati dal fatto che i testimoni raccontano la loro storia ai media prima che alla corte.
- allargare e chiarire la posizione di "luogo privato", dove un individuo ha diritto di non essere fotografato. Ad esempio aggiungendo chiese e ristoranti.
- proteggere coloro che soffrono lutti e traumi.
- definire meglio il concetto di "vita privata".
- definire meglio il concetto di "interesse primario".

Il codice, secondo Lord Wakenam contiene tre messaggi: verso il pubblico a cui dice “Vi abbiamo ascoltato e abbiamo agito”. Verso i direttori di giornale: “finora vi siete autoregolati senza leggi. Continuiamo sulla stessa strada”. Al governo: “questo sarà il più severo codice per l’industria dei media che ci sia in Europa”. I giornali inglesi, per ora, si adeguano. Ma in futuro? E negli altri paesi? Quante riviste che vivono quasi solo di immagini rubate potrebbero sopravvivere?

Il dibattito è ormai acceso anche nelle redazioni italiane. Un titolo e un editoriale apparsi su l’ “Unità” del 1° settembre hanno contribuito a inasprire le polemiche. Su nove colonne, in prima pagina, il giornale titola SCUSACI PRINCIPESSA cui segue l’editoriale in cui il fatto viene considerato *Un delitto a mezza stampa*. Secondo il direttore Giuseppe Caldarola Diana è stata sottoposta al “più indecente assedio fatto dai mass media negli ultimi anni” e la sua morte, almeno da un punto di vista morale, va considerata come un omicidio. Numerosi colleghi di altri giornali ritengono titoli e contenuti assolutamente esagerati.

Fra questi è Giuliano Ferrara che in un articolo su “Panorama” dal significativo titolo *Le ipocrisie dell’ultimo clic* (11/ 9/ 1997) scrive:

> «C’è molto di frivolo, di inopportuno, di inelegante nella caccia grossa ad una principessa viva, persino quando la preda è consenziente; ma c’è molta ipocrisia censoria nella lacrimuccia facile per una principessa morta, e nella caccia moralmente volgare al paparazzo assassino... Nessuno come certi fotoreporter di vecchia e coraggiosa esperienza sa quanto siano selvagge le regole del mestiere e quanto casuali, inafferrabili, gli incroci tra le foto come prodotto di mero commercio editoriale e le immagini rubate come testimonianze di storia e libertà...
> ...La censura che vuole sottrarre le immagini della morte di Diana Spencer alla libertà dei giornali di pubblicarle (o no) è un brutto segno dei tempi... Tutti capiscono al volo, basta ragionare, che le foto critiche sono quelle scattate a Diana da viva. È lì casomai, che ha avuto origine una spirale spericolata e selvaggia, resa incontrollabile da scelte personali e dal destino... Ieri la folla dei lettori voleva i baci di Diana Spencer, e forse anche le immagini piccanti dei suoi adulteri, oggi vuole commozione rituale e riservatezza, lacrime di coccodrillo dopo il pasto abbondante.

Censurarsi e censurare significa riprodurre lo stesso meccanismo di complicità con il pubblico di cui, dicono gli stessi che censurano o si autocensurano, Diana sarebbe morta...»[11].

Le polemiche investono anche la "rete". DIANA FANTASMA ELETTRONICO: è questo il titolo di un articolo di Gianni Riotta da New York del 19 settembre pubblicato sul "Corriere della Sera". Le foto (vere o presunte) di Lady Diana morente sono apparse su Internet. Riotta, (che si affretta a scrivere di aver effettuato il collegamento solo su richiesta della redazione), descrive l'immagine: «La principessa appare reclinata tra le lamiere della Mercedes, il volto ferito nel sangue, lo sguardo perduto dietro le palpebre semichiuse, una ferita più vivida delle altre».

L'articolo riporta anche cosa digitare per vederla (completezza dell'informazione?) http://www.rotten.com, indirizzo di un sito specializzato in "immagini crudeli": *Rotten* (marcio)[12].

Rotten forse ha già ritirato la foto o lo farà: le proteste infatti sono numerose. Aggiunge Riotta. «Internet non ha garanzie, è, per ora, una prateria senza dogane... Le foto di *Rotten* potrebbero essere un montaggio o originali di paparazzi».

Ma i lettori italiani, che ancora navigano in pochi, non hanno bisogno di accedere al sito. "Il Tempo" di Roma, il 18 settembre ha già pubblicato la foto, che quello stesso pomeriggio è stata diffusa dall'agenzia di stampa Ansa e alla sera viene trasmessa da Canale 5. Eppure i giornalisti italiani si scagliano contro Internet, contro «i rischi di una comunicazione "selvaggia", senza regole né freni inibitori». Come leggiamo in un occhiello di un articolo dal titolo significativo *I falsari nella ragnatela*, autore Carlo Formenti, giornale il "Corriere". Finalmente si è sicuri: le foto shock di Lady Diana erano false, un fotomontaggio. Ma anche per Formenti il problema, in fondo, è Internet e il rapporto fra la rete e il mondo dell'informazione. Non viene mai nominato il giornale che ha

---

[11] Fin dalla copertina il giornale è dedicato al "caso Diana". *CLIC. Quando la foto diventa un crimine. Ipocrisie intorno alla morte di Diana Spencer*, è il titolo che si sovrappone alla foto (sfocata) della macchina di Diana e Dodi pochi istanti dopo l'incidente.

[12] Riotta ci informa che i siti dedicati a Lady Diana sono 261.628. Garantisce personalmente lui: «li ho attraversati per voi». C'è chi specula: in Israele si vendono per 25.000 dollari i nomi per i siti, già brevettati: "Diana principessa di Galles" e "Addio rosa inglese".

pubblicato la foto, né la televisione che l'ha diffusa. È Internet il bersaglio. I giornalisti sono colpevoli in quanto non ne hanno ancora compreso, in gran parte, la vera natura.

> «Né il sollievo – era *solo* un falso – né l'indignazione – non solo Internet ha infranto un tabù che i media tradizionali avevano finora rispettato ma lo ha fatto *anche* con un falso – appaiono reazioni adeguate... Si è sottolineato come Internet ignori i freni inibitori che bene o male ancora governano i comportamenti degli altri media... Si è insistito sull'assenza di garanzie in merito a testi e immagini che circolano in Rete... Ci si è stupiti che qualcuno abbia deciso di diffondere gratis l'immagine da un milione di dollari. Non è che queste osservazioni siano di per sé sbagliate, ma rivelano una buona dose di ingenuità in merito alla natura di Internet, concepita come una TV "selvaggia", che andrebbe addomesticata... Il guaio è che Internet, non è mai stata, non è, non sarà mai un media "addomesticabile"... La cyberdemocrazia è fatta di migliaia di gruppi che convivono nella più assoluta eterogeneità: ad ognuno la sua etica, i suoi desideri, i suoi interessi, le sue perversioni. Se un sito non ti piace, non ci vai. Punto e basta... E l'autenticità? È un problema di noi giornalisti, non certo dei navigatori. Chi vuole usare Internet come un "vero" media, come fonte di notizie attendibili, può ormai consultare decine di manuali che insegnano agli aspiranti giornalisti *on line* a navigare per canali garantiti. L'ambiguità vero-falso nasce dal miscuglio di ciò che ognuno butta in rete. E ambigua è spesso l'identità stessa del navigatore». ("Corriere della Sera", 20 settembre 1997).

I problemi non riguardano tuttavia solo l'uso che i mass media fanno della fotografia. A centosessant'anni quasi dalla sua invenzione essa è passata attraverso molteplici funzioni: da quella di copiare le opere d'arte, a quella di documentare eventi storici, politici o sociali. Tutti gli studiosi ormai concordano sul fatto che la storia dell'arte non sarebbe più possibile senza la fotografia e addirittura, secondo Marshall McLuhan, essa sarebbe alle origini dello sviluppo dell'introspezione e della teorizzazione del soggetto da parte di Freud e di Jung.

> «In tutti i musei del mondo è in corso un vivace dibattito su come e dove collocare la fotografia – scrive Anna Detheridge – Sembrerebbe un dettaglio ma non è così. Perché se fino a ieri le collezioni di fotografie

> avevano un loro status in quanto materiale ausiliario di documentazione... oggi la fotografia ha alzato il tiro e contende direttamente all'arte il suo status professionale. In Italia il dibattito è partito con grande ritardo e soltanto oggi le numerose collezioni pubbliche e private cominciano ad essere studiate e valorizzate.
> Come spesso succede le gallerie private hanno compreso prima delle strutture pubbliche il cambiamento, ma in assenza di cattedre universitarie per ricostruirne la storia e di musei pubblici che valorizzino le raccolte, la comprensione della fotografia come fenomeno e il collezionismo sono mortificati»[13].

Al ritardo dell'Italia ha accennato al nostro convegno anche Italo Zannier, uno dei più noti storici della fotografia, facendo presente che nel nostro Paese «non siamo in grado ancora di parlare di una vera storia della fotografia». Secondo lui la storia di questo nuovo medium che ha rivoluzionato non solo il modo di vedere ma probabilmente anche quello di pensare e di essere è in parte scritta più dai collezionisti privati e da molti "amatori" che dagli accademici. L'estrazione è spesso quella dello storico dell'arte e del sociologo e questo condiziona il modo di leggere la fotografia.

Per l'800 è lo spoglio delle riviste che permette di ricostruire la storia della fotografia dell'epoca. Un esempio è dato da Alberto Abitabile, storico dell'arte, che su "Emporium" scrive saggi sulla fotografia italiana ancora oggi fondamentali. Altri nomi sono quelli di Vladimiro Settimelli che scrive in un'ottica particolare, quella del giornalista – di Carlo Bertelli, di Marina Miraglia.

Una grave mancanza è data dall'assenza totale di una storia della fotografia scientifica. Manca un elenco dei fotografi italiani, una mappa degli archivi e sarebbero fondamentali per gli studiosi.

Come disciplina scientifica è tuttora poco considerata: sono rari i corsi di Storia e Tecnica della fotografia istituiti a partire dai primi anni Sessanta[14].

Per quanto riguarda invece l'editoria ultimamente "il settore si è molto ampliato: accanto a pubblicazioni turistiche e d'evasione si è

---

[13] Anna Detheridge, occhiello all'interno dell'articolo di Ferdinando Scianna *Fotografia, arte prosaica*, "Domenica" del "Sole 24 Ore", 12 settembre 1999.

[14] Zannier faceva notare che l'unica cattedra ufficiale di Storia della fotografia attualmente esistente in Italia è la sua a Venezia.

sviluppata una produzione spesso di rilevante livello culturale, come pure una pubblicistica periodica specializzata".

Dagli anni ottanta ad oggi qualcosa si è mosso anche in Italia.

Un anno importante è stato il 1979: a Venezia contemporaneamente vengono allestite ventisei esposizioni di maestri della fotografia americana ed europea (da Stieglitz a Weston, da Hine a Henri Cartier-Bresson, da Frank Capa a Eugene Smith) assieme a convegni, laboratori, dibattiti. Si scopre anche da noi l'importanza della fotografia come prodotto culturale.

Sempre a Venezia nel 1989 al museo Fortuny è organizzata una grande rassegna per "fare il punto" sulla condizione della fotografia in Italia a 150 anni dall'invenzione di Daguerre. Da quel momento le iniziative sono state numerose, a partire dall'inaugurazione, nel 1991, della I biennale.

Nel 1996 due importanti Convegni: uno a Roma organizzato dalla Magnum, uno a Padova sul fotogiornalismo affiancato alla mostra curata da Paolo Bergna e dedicata alla fotografia di Eugene Smith, il grande fotoreporter di "Life"[15].

Siamo convinti, e il convegno del 1997 lo ha dimostrato che «se rimarrà qualcosa del giornalismo "dei tempi di ferro", dal dopoguerra in poi, quello ritenuto epico ed eroico del vecchio "Mondo" di Pannunzio, dell'"Espresso" o di altri giornali d'informazione, non sono certo, salvo qualche rara eccezione, i polverosi articoli dei giornalisti letterati che "scoprivano" nuove geografie mentali attraverso il filtro di una cultura provinciale ed elitaria. Ciò che ora viene ripescato e destinato ai musei sono le opere di quegli umili (sebbene ringhiosi) accompagnatori dei

---

[15] Come ricorda Anna Detheridge (in un articolo dal significativo titolo *L'immagine come informazione*) «il fotoreportage o meglio il fotodocumento o il saggio fotografico in concorrenza con la scrittura, praticato da Eugene Smith nel secondo dopoguerra è stato per generazioni di fotografi anche italiani un modello e al tempo stesso una missione. Ogni documento, ogni racconto per immagini di Smith apparso su "Life"... è impregnato di una drammaticità espressiva soggettiva, una risposta personale di fronte alla condizione umana: 'Sono costantemente dilaniato tra l'atteggiamento del giornalista coscienzioso che riporta i fatti e l'artista creativo che sa che la poesia e la verità raramente marciano insieme' affermava. Questo dilemma lo porterà alle dimissioni rendendo emblematico lo scontro tra ragioni dell'artista e ragioni dei media». In "Domenica 24-Ore", 28 gennaio 1996.

giornalisti letterati, autisti e factotum che senza essere mai stati ammessi alla categoria, avevano tuttavia, la freschezza, la curiosità, e la capacità di osservare ciò che di nuovo il mondo e la tecnica poteva offrire loro»[16].

---

[16] Ibidem.

I PARTE
LA FOTOGRAFIA. STORIA E CRITICA

LA FOTOGRAFIA. STORIA E CRITICA*

Anna Lisa Carlotti

1. *Il potere dell'immagine*

È noto sin dall'antichità il potere che hanno le impressioni visive di suscitare in noi emozioni: «Lo spirito viene stimolato più lentamente dall'orecchio che dall'occhio», scriveva già Orazio nell'*Ars Poetica*, confrontando l'effetto delle rappresentazioni teatrali con quello dei racconti orali. E lo stesso Cicerone riteneva che quello della vista fosse "il più acuto dei nostri sensi e di conseguenza percezioni ricevute attraverso gli orecchi o formate attraverso la riflessione possono essere ritenute più agevolmente se vengono avviate alla nostra mente per mezzo degli occhi»[1].

Per quanto riguarda i Greci, *vivere*, per loro, non è come per noi *respirare*, ma *vedere*: e *morire* è uguale a *perdere la vista*. Un antico greco non dice "il suo ultimo respiro" ma il suo "ultimo sguardo": «Nel mondo greco la vista gode di una considerazione privilegiata rispetto agli altri sensi… Aristotele considera il vedere un'attività perfetta, ossia compiuta in ogni momento del suo darsi e afferma che gli uomini prediligono la vista sopra ogni altra sensazione perché essa soprattutto fornisce

* Questo testo è in parte stato pubblicato in *Problemi di storia del giornalismo*, (a cura di Anna Lisa Carlotti, Pubblicazioni dell'I.S.U. Università Cattolica, Milano 1996). Riteniamo utile, soprattutto per gli studenti, premetterlo ai saggi relativi al Convegno.

[1] Cicerone, *De oratore*, II, 37, 357. Etimologicamente non dimentichiamo che in latino *Simulacrum* è lo spettro. *Imago* è il calco in cera del viso dei morti che il magistrato portava ai funerali e che collocava nella propria casa in nicchie nell'atrio, al sicuro, sugli scaffali. Una religione fondata sul culto degli antenati esigeva che essi sopravvivessero attraverso l'immagine e lo *Ius imaginum* era il diritto riservato ai nobili di portare a spasso in pubblico un doppio dell'avo. Cfr. Leon Homo, *Le istituzioni politiche romane*, Mursia, Milano 1975.

informazioni e produce la conoscenza delle cose. “se” in greco si dice *eida*, perfetto della radice *eid* che indica appunto l’atto del vedere: so perché ho visto»[2].

Insegnanti e predicatori hanno del resto precorso di molto i moderni esperti di pubblicità nello studio di come l’immagine visiva ci può influenzare, che lo vogliamo o no. La consapevolezza di questo potere ha posto a un certo punto la Chiesa cristiana di fronte a un problema: essa temeva l’idolatria ma esitava a rinunciare all’immagine come mezzo di comunicazione. Nella storia è possibile infatti riscontrare questo duplice processo: da una parte le immagini vengono considerate come innocue, pura presenza rituale, spesso utili come sussidio didattico in un mondo di analfabeti. Dall’altra come minacciosa e progressiva appropriazione degli attributi del reale, fino alla identificazione assoluta.

Questi due processi si alternano nella storia delle iconoclastie. A varie riprese arabi, ebrei, bizantini, luterani, calvinisti hanno condannato il potere delle immagini abbandonandosi al massacro e non risparmiando nulla: scultura, pittura, affresco, altorilievo. Eppure, a ben vedere, non sembra trattarsi solo di fanatismo religioso: «La fase iconoclastica nella storia delle arti sopravviene ogni volta, non già, come si crede generalmente, sotto forma di mero e brutale episodio distruttivo, ma, al contrario, come elemento equilibratore, alla fine di un periodo in cui le immagini si sono caricate di reale (e quindi di facoltà emozionali) in maniera eccessiva e soprattutto arbitraria e disordinata»[3].

Tutti i monoteismi sono iconofobi per natura e iconoclasti in certi momenti. Per essi l’immagine è un accessorio decorativo, allusivo nel migliore dei casi e sempre esteriore rispetto all’essenziale: «Il cristianesimo ha circoscritto l’unico ambito monoteistico in cui il progetto di mettere le immagini al servizio della vita interiore non era nel suo principio sciocco e sacrilego. Il miracolo non è andato del tutto liscio e resta ambiguo. C’è mancato poco che l’iconoclastia bizantina (e in misura

---

[2] Dario del Corno, *Il buio di Edipo nascose la luce. Il prodigio della visione o della cecità da Omero a Tiresia*, in “Domenica” del “Sole 24 Ore”, 11 dicembre 1994. Cfr. inoltre Jean-Pierre Vernant, *Nascita di immagini e altri scritti su religione, storia, ragione*, il Saggiatore, Milano 1982 e Linda Napolitano Valditara, *Lo sguardo nel buio. Metafore visive e forme greco-antiche della razionalità*, Laterza, Bari 1994.

[3] Enrico Fulchignoni, *L’immagine nell’era cosmica*, Armando, Roma 1972, p. 52.

minore calvinista, otto secoli dopo) non riconducesse la pecora smarrita nel gregge della norma»[4].

La legittimità delle immagini nel cristianesimo è stata risolta alla radice, nel bel mezzo del Concilio di Nicea nel 787. Due partiti si affrontavano da più di un secolo nel mondo bizantino: i nemici delle immagini, "iconomachi", o "iconoclasti", più numerosi nel clero secolare, alla corte e nell'esercito. I partigiani delle immagini, "iconofili" e "iconoduli", più numerosi fra il clero regolare, i monaci e i vescovi. Il decreto *o Horos* adottato dai Padri conciliari sancisce che non solo non è idolatra chi venera le icone di Cristo, della Vergine e dei Santi perché "l'omaggio reso all'icona va al prototipo" ma che rifiutare questo omaggio "significherebbe negare l'Incarnazione del Verbo di Dio"[5].

Questo VII Concilio ecumenico è stato l'ultimo a cui hanno partecipato insieme l'Occidente e l'Oriente cristiani. Esso ha ribaltato il primato assoluto della Parola sull'Immagine propria dell'ebraismo, attestando l'influenza della cultura visiva dei Greci cristiani.

Grazie al lontano slancio della scismatica Bisanzio, la Chiesa apostolica e romana ha potuto aprirsi alle tecniche più profane dell'immagine, dal vecchio spettacolo di ombre fino al cinema olografico.

La presa di posizione definitiva, per quanto riguarda i cristiani, è quella di papa Gregorio Magno, il quale scrisse che "le immagini sono per gli analfabeti ciò che le lettere sono per coloro che sanno leggere".

Nel 1936 il papa Pio XI dedica un'enciclica al cinema, *Vigilanti cura.* Il suo successore Pio XII ne dedica un'altra alla televisione, *Miranda prorsus* nel 1957. La Chiesa ha sposato il secolo del visivo con una facilità per nulla sconcertante per chi conosce quel che separa su questo piano le sue sorelle riformate.

---

[4] Regis Debray, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Il Castoro, Milano 1999, p. 63. Inoltre, John Berger, *Questione di sguardi*, il Saggiatore, Milano 1998.

[5] R. Debray, *op. cit.*, p. 67. Inoltre Luigi Russo (a cura di*), Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'immagine*, Aesthetica, Palermo 1997. Per il giudaismo cfr. Pierre Prigent, *L'image dans le judaism du II au VI siecle*, Labor et Fides, Genève 1991.

Naturalmente le immagini religiose non possono funzionare senza il contesto, la didascalia e il codice, ma ove questi sono presenti, la loro efficacia come mezzo di comunicazione è di immediata evidenza[6].

Gli iconoclasti del passato non avrebbero mai potuto immaginare a quale grado di "perfezione incantatoria" sarebbero arrivati gli strumenti fabbricatori delle odiate immagini. Erano però consapevoli del processo psicologico che fin dalle sue origini ha portato l'uomo ad alienarsi nella contemplazione di se stesso, come insegna il mito di Narciso. La ricerca del "doppio", è alla radice del desiderio dell'uomo di vivere in eterno, oggi come nella preistoria. Ma oggi, l'immagine, proprio per la sua straordinaria somiglianza con l'originale, appare detentrice di una potenza mai vista prima. In essa l'uomo contemporaneo sembra aver proiettato alcune fra le più oscure ambizioni della psiche: l'ubiquità, l'onnipotenza, l'aggressività, le pulsioni erotiche, le fabulazioni compensatrici[7].

L'immagine ha preso possesso della nostra sensibilità, della nostra intelligenza imponendoci atteggiamenti, reazioni, condotte; diventando un elemento essenziale della nostra esistenza. Il semplice sviluppo delle tecniche di produzione che ne ha permesso la moltiplicazione ha avuto

---

[6] «In alcune storie della fotografia si accenna a una posizione contraria, antimodernista, che avrebbe assunto la Chiesa nei riguardi della fotografia, specialmente nei primi decenni. Niente di più inesatto: la Chiesa cattolica, come la protestante, accolse il nuovo mezzo per la fabbricazione delle immagini da quella grande produttrice, distributrice e consumatrice di icone, non solo sacre ma altresì profane, qual era da secoli. Comprese anzi, prima di altri, la straordinaria importanza della fotografia, nel bene e nel male, secondo le sue concezioni... Le scuole dei Missionari in Cina insegnavano fotografia come altre arti e mestieri. Termini come "omeletica fotografica", che significa discorso sacro rivolto attraverso le immagini ottiche, né più né meno, possono suonare stranamente a laiche orecchie, non a quelle di un ben preparato predicatore missionario. Bisogna anzi parlare di una "fotografia missionaria" come di una parte essenziale di quella che nell'Ottocento si definiva "fotografia di viaggio e esplorazione"». Ando Gilardi, *Creatività e informazione grafica*, in "Storia dell'arte italiana. Grafica e immagine", II, *Illustrazione fotografica*, Einaudi, Torino 1979, pp. 553-554.

[7] «Il mondo delle immagini sdoppia senza sosta la vita. L'immagine e il doppio sono reciprocamente modelli l'uno dell'altra», afferma Morin, «Il doppio possiede le qualità alienate dell'immagine-ricordo. L'immagine-ricordo possiede la qualità nascente del doppio. Una vera dialettica li lega. Una potenza psichica. Tutto ciò che è immagine tende in un senso a diventare affettivo e tutto ciò che è affettivo tende a diventare magico». E. Morin, *Il cinema e l'uomo immaginario*, Feltrinelli, Milano 1982, p. 49.

una portata antropologica non calcolabile. I ritmi, i rapporti del nostro mondo si sono trasformati. Nello spazio di mezzo secolo la nozione di distanza ha cambiato senso. I mezzi audiovisivi hanno arricchito enormemente il nostro universo percettivo, estendendone i limiti. Come il linguaggio parlato e con una intensità propria, l'immagine visiva, nata dai mass media, è creatrice di realtà psicologiche inedite. Sembra che "l'esser visto" sia la motivazione dominante dell'uomo contemporaneo. Per questo "la *profondità* è liquidata per sempre e il *soggetto interiore* appartiene ormai al passato"[8].

Le scoperte tecnologiche hanno esteso e riplasmato il mondo fisico intorno a noi; hanno mutato il nostro ambiente visivo in parte ricostruendolo davvero e in parte fornendoci strumenti che ci assistono nell'individuare quegli aspetti che erano prima troppo piccoli, troppo veloci, troppo grandi o troppo lenti perché potessimo afferrarli. Vedere è in primo luogo uno strumento per orientarsi, un mezzo per valutare e organizzare eventi spaziali; e la padronanza della natura è intimamente connessa con quella dello spazio. L'esplorazione dell'universo è il campo di ricerca che più di ogni altro ci ha dato la coscienza delle possibilità enormi della scienza nell'ottenere informazioni totalmente al di là della portata dell'occhio umano.

Ma l'esperienza visiva è più che l'esperienza di pure qualità sensoriali. Le sensazioni visuali sono intrecciate a stratificazioni della memoria, contengono un testo ricco di significati non univoci; evocano associazioni di cose, eventi; creano reazioni emotive consce e inconsce. L'occhio umano si è dilatato, si sta dilatando apparentemente senza un rapporto diretto o una proporzione con gli altri sensi e le altre risorse dell'uomo. La visione trasmessa diviene garanzia di ciò che sta avvenendo, autenticazione dell'evento: «Credo perché vedo, dunque vedo perché credo. L'*ipervisione* è elastica. Allunga, altera, ritocca, i tempi e gli spazi. È vero che si muove di solito in prossimità di me stesso e della mia vita quotidiana... ma è vero anche che all'improvviso, come una fuga nel

---

[8] «Il venir meno della profondità, nell'oggetto e nel soggetto, ha modificato profondamente i modi della percezione a) alla ricezione nel "raccoglimento" subentra quella nella "distrazione", b) sul "valore culturale" si afferma il "valore espositivo"». Mario Costa, *Le immagini, la folla e il resto. Il dominio dell'immagine nella società contemporanea*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1982, p. 50.

sogno... mi porta nel "lontano" della guerra, del dolore, della rivoluzione e delle disgrazie della natura (fame, pestilenze, terremoti). Quando lo fa, mi guida all'interno di una *realtà parallela*»[9].

Uno dei primi a intuire l'essenza "spettacolare" del mondo moderno è stato Lipmann. Fin dal 1922 scriveva che il mondo della esperienza immediata è sempre più sostituito da uno pseudo-ambiente fatto di finzioni e di immagini. L'uomo finisce per non reagire più all'ambiente reale ma a questo pseudo-ambiente: «Ciò che l'individuo fa si fonda non su una coscienza diretta e certa, ma su immagini che egli si forma o che gli vengono date»[10].

Nessuno pensa oggi di riproporre una crociata iconoclasta. Ma le conseguenze del vivere in "un'epoca visiva", come la definiva Gombrich, meriterebbe una attenzione maggiore da parte di psicologi, sociologi, educatori, storici. Quando entra in funzione la comunicazione visiva si intrecciano abitudini mentali e residui culturali profondi che non possono non interferire sul senso anche letterale del messaggio, trasformando il significato dell'intero fenomeno. Il linguaggio iconico deve quindi assorbire gli idiomi dinamici dell'immaginazione visiva. Occorre «revisionare il linguaggio. Ogni giorno noi come persone, gruppi, come società, ci troviamo presi nell'ingranaggio di ciò che i vecchi linguaggi

---

[9] Furio Colombo, *Ipertelevision*, Cooperativa Scrittori, Roma 1976 pp. 26-28. Scrive ancora Colombo: «Un mondo fasciato di immagini, ossessionato dal bisogno di vedere tutto e travolto dalla soddisfazione di questo bisogno, nel meccanismo di una visione... Un mondo parallelo, inesistente, potentissimo, si forma accanto a quello reale e impone le sue leggi... L'ipervisione mi dà emozioni, sensazioni, brividi, dolori, tensioni, che sono dentro il suo sistema, non fuori, non nella mia vita di essere sociale e politico. La mia rivolta partecipativa, la mia indignazione guerrigliera qui è vedere, vedere ancora, avere ancora più fame di vedere. Magari anche le celle, l'interno delle celle, le torture, la vita impossibile. O, come si dice, la "spietata denuncia"» (pp. 9 e segg.).

[10] W. Lipmann, *L'opinione pubblica*, Comunità, Milano 1963, p XI. «Rischiamo oggi di assistere a una tardiva vittoria degli iconoclasti, ottenuta non più distruggendo le immagini, bensì moltiplicandone all'infinito la produzione e disinteressandosi della loro verità estetica e del loro senso spirituale… Un'immagine non può mai limitarsi a essere una "ripetizione delle cose visibili, ma, come per l'arte di Klee, ha lo scopo di "rendere visibile", di cercare cioè gli archetipi costruttivi che sono nella natura delle cose, nei processi di genesi inventiva e organica che fanno dello sguardo la prima funzione poietica dell'uomo, mai limitata a una visione fisico-ottica e costretta all'interno di una mimetica». Elio Franzini, Introduzione a R. Debray *Op cit.*, p. 11.

lasciavano completamente da parte... Visivamente la maggior parte di noi ha ancora la mentalità "dell'oggetto" e non quella della "relazione": siamo prigionieri di vecchi orientamenti incorporati nei linguaggi che abbiamo ereditato. Il linguaggio della visione determina, forse ancor più sottilmente e più a fondo di quello verbale, la struttura della nostra consapevolezza. Vedere in modi visivi limitati è come non vedere affatto, o vedere con i più angusti paraocchi»[11].

I linguaggi selezionano e lasciano fuori ciò che non hanno selezionato. Qualunque linguaggio ci capiti di ereditare esso è contemporaneamente uno strumento e una trappola. È uno strumento perché per mezzo suo ordiniamo la nostra esperienza, combiniamo i dati desunti dal fluire della realtà circostante con unità linguistiche: parole, frasi, proposizioni. Ciò è vero per quelli verbali ma è vero anche per quelli iconici: combiniamo i dati derivati dall'esperienza visiva con immagini cliché, con stereotipi di un tipo o dell'altro a seconda del modo in cui ci è stato insegnato a vedere. E avendo combinato i dati dell'esperienza con le nostre astrazioni, visuali o verbali, le manipoliamo, con o senza ulteriore riferimento ai dati stessi, e ne facciamo sistemi.

L'occhio non solo percepisce ciò che vuole o ciò che ha appreso secondo la cultura e la personalità, bensì "vede" all'interno dei limiti neurofisiologici specifici. Capta cioè determinati stimoli tralasciandone altri. Sono queste caratteristiche che introducono nella osservazione un quid di "arbitrarietà": la predispongono, in altri termini, non solo alla selezione del materiale ma anche a facili effetti riduttivi. La percezione non è semplicemente una registrazione di dati sensoriali "veri", ma un processo complesso in cui intervengono la costituzione biologica, la personalità, la storia dell'individuo, la cultura e l'ideologia.

L'occhio vede ciò che ha imparato a vedere. Vi è una controparte mentale ed è quest'ultima che permette di "osservare". Come la percezione è sempre sia una concezione, sia una valutazione, sia una

[11] Gyorgy Kepes, *Il linguaggio della visione*, Dedalo, Bari 1978, p. 12.

«Nell'era della fotografia il linguaggio assume un carattere grafico o iconico, il cui "significato" ha pochissimo a che vedere con l'universo semantico e nulla con la repubblica delle lettere». M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 1971, p. 209.

anticipazione, così l'osservazione è sempre un intuire e un conoscere, un pensare e un sentire, un discriminare e un decidere[12].

Le resistenze cognitive (connesse all'ideale di una conoscenza pura e asettica) sono presenti in modo macroscopico nell'adottare nel campo dell'osservazione umana apparati meccanici di misurazione e registrazione. Cinema, fotografia e magnetofono vengono spesso usati per fissare l'osservazione fugace e poterla ripetere ogniqualvolta occorra. Si fa ciò nella speranza di ovviare ai limiti di una percezione umana inesatta e diminuire la portata delle distorsioni soggettive. Si dimentica tuttavia che con essi si introduce nell'osservazione la sofisticazione, in modo non minore da quella prodotta dall'immissione esplicita dell'osservatore nel processo di ricerca. I mezzi meccanici infatti introducono la falsificazione a monte, malgrado l'apparente esattezza dei loro risultati, nella misura in cui riproducono dati inanimati e statici e sono influenzati dalle stesse strutture di funzionamento e da chi li fa funzionare. In altre parole essi rendono verosimile ciò che già alla base è falsificato. La lettura dei dati ottenuti reintroduce inoltre inevitabilmente l'equazione personale in quanto è pur sempre l'uomo a decodificarli e a interpretarli.

L'informazione è una *quantità* diversa dal *significato* e indipendente da questo: infatti un messaggio altamente informativo può apparire privo di senso se il recettore non è in grado di *decodificarlo*. L'intelligibilità varia

---

[12] Cfr. quanto ho scritto in *Storia psicologia psicoanalisi* (Angeli, Milano 1984) a proposito del "mito dell'obiettività", pp. 21-28. Inoltre: M. Olivetti Belardinelli, *La costruzione della realtà*, Boringhieri, Torino 1974; Jean Marie Peters, *Leggere l'immagine. Fotografia, film, televisione*, ElleDiCi, Torino 1973. «No, non si dà percezione senza interpretazione. Non c'è un grado zero dello sguardo (né quindi l'immagine allo stato bruto). Non c'è uno stato documentario puro sul quale verrebbe a innestarsi in un secondo tempo una lettura simbolizzante… In televisione il più fattuale dei reportage si inseriva in un copione soggettivo, molto spesso implicito e non detto. Non si vede mai tale quale un telegiornale o un grande reportage sull'Iraq o sul Vietnam; si legge un copione drammatico attraverso immagini in diretta e in disordine. Copione che non è sullo schermo, né in *off* ma nella mia testa… Un'immagine non è né vera, né falsa, né contraddittoria, né impossibile. Non essendo argomentazione, non è confutabile. I codici che essa può o meno mobilitare sono soltanto di *lettura* e di interpretazione… "La retorica dell'immagine" non è, per ora, che una figura retorica (letteraria)». R. Debray, *Op. cit.*, p. 51.

inversamente all'informazione la quale non è che una misura della complessità del massaggio: «Il medium è il massaggio – scriveva trent'anni fa Marshal McLuhan – Ogni interpretazione della trasformazione sociale e culturale è impossibile senza una conoscenza del modo in cui i media funzionano da ambienti»[13].

L'immagine trae il suo senso dallo sguardo, come lo scritto dalla lettura e questo senso non è speculativo, ma pratico. Lo sguardo rituale non è lo sguardo commemorativo o familiare, che a sua volta non è quello sguardo dell'intimo che pratichiamo per esempio, sfogliando a casa nostra un album di fotografie. Ma le culture dello sguardo, in compenso, non sono indipendenti dalle rivoluzioni tecniche che modificano in ogni epoca il formato, i materiali, la quantità delle immagini di cui una società deve impadronirsi. Allo stesso modo in cui un Libro d'ore del XIII secolo, enorme, raro e pesante non si leggeva come un libro tascabile nel XX secolo, così una pala d'altare in una chiesa gotica richiedeva un altro sguardo rispetto al cartellone cinematografico.

Per millenni le immagini hanno fatto entrare gli uomini in un sistema di corrispondenze simboliche, in un ordine cosmico e in un ordine sociale «ben prima che la scrittura lineare venisse a pettinare le sensazioni e le teste… le vetrate, i bassorilievi e la statuaria hanno trasmesso il cristianesimo a comunità di illetterati. Questi non avevano bisogno di un codice di lettura iconologica per apprendere le "significazioni secondarie", i "valori simbolici", della genuflessione, della Crocifissione e del triangolo trinitario. Queste immagini, e i rituali ai quali esse erano associate, hanno influenzato le rappresentazioni soggettive dei lori spettatori e hanno contribuito a formare, mantenere e trasformare la loro situazione nel mondo»[14].

Il fatto che il linguaggio iconico sia in grado di diffondere il sapere più efficacemente di quasi ogni altro mezzo di comunicazione, che la comunicazione visuale sia universale e internazionale – sembra non avere apparentemente limitazioni imposte dalla lingua, dal vocabolario o dalla grammatica e può essere compresa sia dall'analfabeta che dalla persona colta – dà all'uomo l'illusione di esprimere e riferire le sue

---

[13] M. McLuhan, *Il medium è il massaggio*, Feltrinelli, Milano 1968, p. 26.

[14] R. Debray, *ibidem*. Cfr. inoltre AA.VV., *Teoria dell'informazione*, a cura di Jaques Roger, il Mulino, Bologna 1974; Mario Guidotti, *Essere e dire*, Vallecchi, Firenze 1973.

esperienze in forma “oggettiva”[15]. Eppure la vita dei nostri giorni sembra esaltare quasi più del passato un certo “primitivismo psichico”, come se gesti, atti, riti, cerimonie, amori fossero ancora impregnati di una inattesa “magia”, un mondo sconosciuto nonostante lo studio della vita quotidiana sia stato in questi ultimi anni uno dei temi più studiati da sociologi, storici, psicologi sociali, antropologi.

Uno dei caratteri più evidenti dell’influenza delle immagini nel tessuto della civiltà contemporanea è appunto la loro efficacia in quanto meccanismi “magici”. È l’immagine onnipresente che tende ad assorbire, per la maggior parte dei giovani del nostro tempo, ogni rapporto col mondo. Cinema e televisione sono nella vita di tutti i giorni e oggi si aggiunge Internet. Ogni giornale che leggiamo (o “guardiamo”) ci trasmette immagini, ogni manifesto, ogni cartellone pubblicitario[16].

I sogni sono entrati nel circuito dell’economia e l’economia fa trionfare i personaggi di questi sogni. In altri termini il cinema, la televisione e Internet ricostituiscono un universo fittizio che è copia di quello reale, e che è dotato di qualità “magiche” simili a quello che circondava la prima umanità di cui parla Vico: “tutta stupore e fantasia”. Ma «la differenza essenziale consiste nel fatto che questo universo non è più *subìto*: viene creato da altri uomini, come uno degli innumerevoli prodotti della tecnica»[17].

La storia della civiltà, dal primo universo magico fino ai personaggi ombra del cinematografo e alle immagini virtuali in rete, sembra aver

---

[15] «La fotografia... cancella le frontiere nazionali e le barriere culturali e ci coinvolge nella *Famiglia dell’uomo* indipendentemente da qualsiasi punto di vista particolare. L’immagine di un gruppo di persone di qualunque tinta è un’immagine di “*persone*” e non di “persone di colore”». M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, cit., p. 210.

[16] «Fotografia, cinema, televisione, computer: in un secolo e mezzo, dal chimico al digitale, le macchine visive hanno preso in carico l’antica immagine “fatta da mano d’uomo”. Ne è risultata una nuova poetica, ossia una riorganizzazione generale delle arti visive. Cammin facendo, siamo entrati nella videosfera, rivoluzione tecnica e morale che non segna l’apogeo della “società dello spettacolo” ma la sia fine». R. Debray, *Op. cit*., p. 217.

[17] E. Fulchignoni, *Op. cit.*, p. 39. «La fotografia estende e moltiplica l’immagine umana alle proporzioni di una merce prodotta in serie. Le dive del cinema e gli attori più popolari sono da essa consegnati al dominio pubblico. Diventano sogni che col denaro si possono acquistare». M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, cit., p. 202.

percorso le tappe di una crescente alienazione. Così, mentre in altri secoli l'arte aveva permesso all'uomo di approfondire la percezione della realtà, la cultura di massa, la civiltà delle immagini sembrano distoglierci da essa. Il meccanismo onirico delle immagini artificiali compie sulla psiche umana una azione sostitutiva. Come il sogno, propone alla coscienza una illusione che contrasta, a volte si oppone, alla realtà. Le "soddisfazioni sostitutive", a causa della possibilità dell'assuefazione, finiscono per rendere gli uomini meno sensibili alle soddisfazioni reali.

Tutto l'arco del possibile viene ad esaurirsi nella quantità di informazioni e di immagini che confluiscono nel processo comunicativo: «La generazione videoelettronica, la generazione che si forma davanti al televisore ed al computer percepirà probabilmente il mondo come l'insieme delle configurazioni trasmesse dall'universo delle trasmittenti. Non c'è altra realtà che quella dell'universo di segnali di cui siamo destinatari; quella massa di informazioni, di unità informative sincroniche esaurisce l'universo reale, ed anche la percezione dell'universo di eventi possibili... È il flusso stesso a costituire la realtà, non deve dunque essere verificato rispetto alla realtà... Il flusso dei segnali non è recepito criticamente ma miticamente... L'immaginazione al potere non è più oggi uno slogan utopico o sovversivo, bensì la descrizione del modo in cui funziona effettivamente il ciclo di produzione della merce immateriale. L'immaginazione è al potere e solo là, nel senso che il luogo in cui l'immaginazione si trova relegata è quello della produzione dell'identico attraverso l'innumerevole barocca proliferazione dei segnali estetici»[18].

A lungo ha resistito del resto la credenza nell'efficacia magica dell'immagine e tutti sono ormai convinti che il pensiero visivo sia di ordine diverso e non riducibile a quello verbale. McLuhan sostiene che la fotografia non può essere valutata come un'espressione letteraria, ma va osservata come una "mimesi", un rispecchiamento della psicopatologia della vita quotidiana che rimanda da un lato alla psicoanalisi ("l'era di Jung e di Freud è soprattutto l'era della fotografia") e dall'altro sottolinea il fatto che il gesto, il mimo e la Gestalt ne sono gli autentici "piani lessicali". Un linguaggio, quello dell'immagine, che esteriorizza il sentimento e rende rappresentabile la psicologia. *Un gesto che si cita*: di

[18] Franco Berardi, *Mutazione e cyberpunk. Immaginario e tecnologia negli scenari di fine millennio*, Costa & Nolan, Genova 1994, pp. 156-157.

fronte a una nostra fotografia, l'atteggiamento che assumiamo non è quello di *chi guarda*, ma di *chi si guarda*, si interroga, si riconosce[19].

2. *L'immagine fotografica*

Il termine "fotografia" – dal greco *fós* (luce) e *grafé* (scrittura) viene coniato nel 1839 da Sir John William Herschel in Inghilterra per designare l'azione "scrittrice" della luce su certe superfici sensibili. È lo stesso anno in cui esordisce "Il Politecnico" di Carlo Cattaneo, "repertorio mensile di studi applicati alla prosperità e coltura sociale". Una nota editoriale specifica che il giornale "riguarda l'Arte nel suo più ampio e completo senso" e abbraccia "finalmente l'arte della parola e tutte le arti imitative". E due note anonime, con tempestività ci informano *Sulle scoperte lucigrafiche di Daguerre e Niepce*, e ci danno una *Breve descrizione del processo lucigrafico di Daguerre* (giugno). Ma le due annotazioni riguardano solo gli aspetti fisico-chimici dell'invenzione[20].

Il 19 novembre dello stesso anno Macedonio Melloni legge alla Reale Accademia delle Scienze di Napoli una *Relazione intorno al Dagherrotipo*, dando ampio resoconto di tutte le possibili applicazioni scientifiche (architettura, topografia, arte nautica, geologia, scienze naturali, microscopia, ottica) e sottolineando la possibilità, con la nuova invenzione, di ritrarre «con tanta perfezione e prontezza da rendere impotente e vano al confronto il soccorso dell'arte»[21].

---

[19] Pensiamo a quanto Freud scrive nel testo *L'interpretazione dei sogni* (*Opere*, vol. III, Boringhieri, Torino 1967). "Il sogno pensa prevalentemente per immagini visive" (p. 55). E le immagini dei sogni hanno l'autonomia di una creazione linguistica originale dotata di una propria logica, sono il linguaggio della personalità profonda. Cfr. Ernst E. Gombrich, *Freud e la psicologia dell'arte*, Einaudi, Torino 1967.

[20] Cronologicamente in Italia la prima notizia viene pubblicata sulla "Gazzetta privilegiata" di Milano, il 15 gennaio 1839, ripresa dal "Moniteur Parisienne" di sei giorni prima. Cfr. Italo Zannier, *La fotografia italiana. Critica e storia*, Jaca Book, Milano 1994. Dello stesso autore, più volte stampate, *Storia e tecnica della fotografia*, Laterza, Bari 1993 (1982), e *Storia della fotografia italiana*, Laterza, Bari 1986.

[21] Citato in Giulio Bollati, *Note su fotografia e storia*, in *L'immagine fotografica 1845-1945*, Annali 2 della *Storia d'Italia*, cit., pp. 19-20. In Francia la fotografia è riconosciuta dalle Istituzioni: ai signori Niepce (nipote dell'inventore) e Daguerre (suo socio) si assegna un vitalizio di Stato in cambio della libera disponibilità del brevetto.

«Tutto ciò che concorre al progresso della civiltà, al benessere fisico e morale dell'uomo, deve essere oggetto costante della sollecitudine di un governo illuminato», dichiarerà lo scienziato Gay-Lussac alla Camera dei Pari, e alla Accademia delle Scienze il fisico e deputato François Arago indicherà tutte le possibili applicazioni della scoperta. Anche l'arte trarrà vantaggi e ne sarà favorita una sua diffusione democratica. Sarà soprattutto in Francia, in Inghilterra e negli Stati Uniti che la fotografia già intorno agli anni '50 (appena nata) sarà sentita come strumento importante fra le tecniche di "traduzione" della realtà[22].

Nel 1851 viene pubblicato a Parigi il foglio quindicinale "La Lumière", in cui si affrontano problemi che solo molti anni dopo verranno ritenuti "elementi di base" della fotografia e che non rimarranno circoscritti alla stampa specializzata, ai manuali tecnici, ma saranno ripresi da giornali di alto livello culturale come la "Gazette des Beaux-Arts".

In Italia solo dopo l'Unità, quindi con grande ritardo, vedranno la luce le prime riviste fotografiche: "La camera oscura" (Milano poi Prato, 1863), il "Giornale di fotografia" (Salerno 1868), la "Rivista fotografica universale" (Brindisi 1870), fino a "Il Progresso Fotografico" del 1894 che continua ancora oggi e ha quindi superato il secolo. La differenza con le riviste francesi, inglesi e americane si coglie soprattutto nella mancanza di un vero dibattito sui problemi di fondo, per concentrarsi invece sulle tecniche. Sono rari gli articoli sui problemi estetici o sull'uso sociale della fotografia. Solo attorno agli anni '80 nasceranno società fotografiche come l'Associazione degli amatori di fotografia di Roma e la nota Società fotografica italiana di Firenze (1889)[23].

Questo ritardo italiano si riflette nelle difficoltà che lo studioso di storia della fotografia incontra per ricostruire la situazione dei primi anni. In Francia si può ricorrere a raccolte pubbliche e private iniziate fin dal 1850, come la grande collezione della Bibliothèque Nationale di Parigi che

---

[22] Per gli Stati Uniti cfr. i testi di Michael Carlebach, *The Origin of Photojournalism in America,* Smithsonian Instiution Press, Washington 1992; Wilson Hicks, *Words and Pictures: An Introduction to Photojournalism*, Harper and Brother Publishers, New York 1952; Richard Lacaye, George Russelm, *Time Eyewitness: 150 Years of Photojournalism*, Time Books, New York 1990.

[23] Cfr. Italo Zannier, *Leggere la fotografia. Le riviste specializzate in Italia (1863-1990)*, Nis, Roma 1993.

dal 1851 si è garantita una preziosa documentazione attraverso il deposito legale obbligatorio. Non meno importante la collezione nata nel 1854 della "Société française de photographie". In Italia lo Stato non interviene con raccolte pubbliche e gli studiosi devono cercare ovunque in archivi notarili, all'Anagrafe, nei musei civici, nelle biblioteche pubbliche e private, presso gli studiosi locali, con dispendio di tempo. Si deve aggiungere che la diffusione nella nostra penisola della stampa straniera era ostacolata dalle tendenze illiberali di molti Stati preunitari. Solo poche persone di alta cultura leggevano o consultavano riviste di fotografia edite in altri Paesi. Solo nel 1889 viene fondata la Società Fotografica Italiana, creata a Firenze, Presidente Paolo Mantegazza, che utilizza fra i primi la fotografia per la fisionomica.

Sembra quindi attendibile è ipotesi di Gisele Freund secondo cui le classi sociali ascendenti, l'alta, la media e la piccola borghesia, vedono nella fotografia il proprio mezzo di espressione estetica. La storia del Risorgimento italiano, fino al 1860-61, vede la borghesia come élite intellettuale all'opposizione, piuttosto che come classe politica al potere, diversamente dalla vicina Francia[24].

Il Risorgimento italiano corrisponderà infatti proprio alle esigenze borghesi di révanche sociale sia sul piano della conquista delle libertà costituzionali che su quello economico e industriale. La spinta alla industrializzazione, che in Francia corrisponde all'età di Luigi Filippo, si avrà da noi alla fine del secolo e all'inizio del nuovo. Solo il Piemonte, prima dell'unificazione, tenta di dare nuovo impulso all'economia soprattutto nel decennio fra prima e seconda guerra d'Indipendenza, con Cavour al ministero delle finanze e Presidente del Consiglio. Anche in Lombardia va affermandosi una cultura "borghese": un esempio è dato dagli intellettuali raggruppati attorno alla rivista di Carlo Cattaneo "Il Politecnico": «Non deve meravigliare come proprio in questi Stati, che in ciò riflettono, prefigurandolo, quello che sarà l'uso e la posizione critica nei confronti della fotografia nell'Italia postunitaria, la fotografia si affermi precocemente tenendo dietro di pari passo all'emergere della borghesia

---

[24] Cfr. Marina Miraglia, *Note per una storia della fotografia italiana (1839-1911)*, in "Storia dell'arte italiana", II: *Illustrazione fotografica*, Einaudi, Torino 1981, pp. 423-543. Inoltre G. Freund, *Arte e società*, Einaudi, Torino 1976.

come classe dominante che nella fotografia trova il proprio mezzo di espressione e di comunicazione»[25].

I primi dagherrotipisti attivi in Italia erano spesso francesi e si dedicavano alla riproduzione di monumenti e opere d'arte. I clienti di queste vere e proprie guide turistiche illustrate erano italiani e stranieri ricchi, spesso nobili, a cui si affiancheranno turisti borghesi che si rivolgono a questo genere di prodotto perché meno costoso rispetto alle stampe e alle incisioni[26].

Tra il 1849 e il 1851 viene presentata a Parigi e a Londra, rispettivamente da Gustave Le Gray e Frederik Scotto Archer, il processo al *collodio*, un miscuglio di nitrocellulosa, alcool ed etere, che aderisce stabilmente a un supporto di vetro ed è in grado di coinvolgersi con le sostanze fotosensibili ai sali d'argento: è così finalmente possibile sostituire la carta, sopporto dai calotipi, ottenendo immagini di grande nitidezza, grazie alla trasparenza del vetro. Fotografie che possono quindi competere con i dagherrotipi e che esistendo una matrice negativa possono essere stampate in infinite copie.

Con l'avvento del collodio nascono ovunque atelier di fotografia: il professionismo acquista le dimensioni di fenomeno economico: accanto alle vedute e ai monumenti, al *reportage* di guerra e al documento sociale riceve un nuovo impulso la ritrattistica soprattutto con la nascita dell'istantanea, in grado di immobilizzare il gesto nel corso di un movimento: è il 1878. Nello stesso anno la migliorata sensibilità delle nuove lastre dà la possibilità di produrle su scala industriale e di diffonderle sul mercato. Da questo momento il progresso tecnico sarà sempre più rapido soprattutto con la nascita di macchine piccole e maneggevoli come la famosa Kodak apparsa nel 1888. Finisce la fase

---

[25] M. Miraglia, *Op. cit.*, p. 429. Per la situazione fotografica nei vari Stati italiani dal 1839 alla fine del secolo cfr. AA.VV., *Appunti sulla fotografia italiana dell'Ottocento*, Milano-Firenze 1979 e la vasta bibliografia nel saggio della Miraglia.

[26] Il dagherrotipo non è una fotografia nel senso che comunemente intendiamo oggi. Non è infatti una stampa ottenuta da un negativo, ma un'immagine diretta, definitiva, unica. Cfr. Italo Zannier, *L'occhio della fotografia. Protagonisti, tecniche e stili della "invenzione meravigliosa"*, Carocci, Roma 1998.

artigianale, la foto diviene una merce commerciabile, e si libera sempre di più dai condizionamenti pittorici[27].

Nel secolo del positivismo la fotografia non è altro, all'inizio, se non il mezzo attraverso cui la natura riproduce meccanicamente se stessa. Lo stesso Daguerre ritiene che "il dagherrotipo non è solo uno strumento per disegnare la natura... le dà il potere di riprodurre se stessa"[28]. Fotografia e pittura appaiono quindi abbinabili per certi compiti e questo spiega come già al primo apparire nascano rivalità, preoccupazioni e curiosità fuori e dentro le varie Accademie. La pretesa di vedere nella nuova scoperta un analogo del reale, corrisponde ai gusti e alle richieste di quei pittori che si muovono nell'ambito del realismo. Ma dopo il 1880, emergerà una esigenza diversa, nella ricerca di strade alternative anche per la pittura. Sarà in realtà con l'incisione il vero duello, perché quest'ultima è già in grado di fornire, a costi contenuti, innumerevoli copie da una stessa matrice.

In realtà la fotografia ha liberato la pittura dalla ossessione della verosimiglianza. Il fenomeno fondamentale nel passaggio dalla iconografia pittorica alla fotografia consiste infatti non tanto nel perfezionamento tecnico nella corsa verso il riprodurre la realtà quanto nella "soddisfazione integrale del nostro appetito di verosimiglianza per opera d'una operazione meccanica da cui l'uomo resti escluso". E l'originalità della fotografia in rapporto alla pittura risiede nella sua proclamata *obiettività*: «Per la prima volta nella storia della cultura, fra un oggetto iniziale e la sua rappresentazione, null'altro sembra interporsi che la inerte fisicità di un altro oggetto. Per la rima volta una immagine del mondo esterno si forma automaticamente senza l'intervento creatore dell'uomo... Codesta genesi automatica ha rivoluzionato radicalmente la psicologia delle immagini. L'obiettività della fotografia, intanto, le ha

---

[27] I piccoli formati non sono soltanto un fatto tecnico: comportano la costituzione di un'immagine fotografica nuova, non più panoramica, ma centrata sul particolare e sulla somma dei particolari.

[28] Nel 1861 sulla "Gazette des Beaux-Arts" appare un articolo di Claudet in cui leggiamo: «Si è detto che la fotografia avrebbe portato alla fine della pittura perché il pubblico potendo rifornirsi dei "quadri della natura", prodotti dalla fotografia non sarebbe più ricorso ai pittori e alle loro opere più costose. Questa opinione è tanto chimerica quanto infantile perché il compito della pittura è quello di creare, della fotografia di copiare e riprodurre».

immediatamente conferito un potere di *credibilità* assente da ogni opera pittorica»[29].

Davanti all'immagine fotografica siamo infatti *costretti a credere* all'esistenza perlomeno dell'oggetto o della persona rappresentati e questo per due motivi: da un lato per la garanzia offerta dall'assenza apparente dell'intermediario umano; dall'altro, al livello delle strutture percettive, per la potenza emotiva della somiglianza assoluta. La fotografia soddisfa in maniera irresistibile l'arcaico bisogno di sostituire l'oggetto deformabile e mortale con una copia, un "doppio" eterno. Del resto la stessa terminologia che chiama "obiettivo" l'occhio della camera, assicura la fedeltà della ripresa (ma solo se l'operatore adopererà i meccanismi dello strumento secondo i canoni estetici e culturali vigenti).

Agli esordi neppure a livello teorico ci si chiese se la ripresa modificava in qualche modo il reale, o la percezione del reale; se cioè la visione di una immagine riprodotta fosse la stessa di quella colta dagli occhi dell'osservatore. Non ci si rese conto che se epoche e popoli diversi hanno rappresentato diversamente il mondo visibile la fotografia avrebbe potuto contribuire a far mutare i modi della rappresentazione del nostro tempo. Furono invece i pittori a rendersene conto: la foto portava a una concezione diversa dei rapporti spaziali, diversa dalla prospettiva classica. Sono molti i pittori che l'hanno utilizzata con grande consapevolezza. Degas introduce nei suoi dipinti l'inquadratura e l'istantanea. Non a caso i suoi critici parlano a proposito dei suoi ritratti del fatto che fossero fissati in quel momento instabile in cui una persona non posa più, in cui vive davanti al pittore che registra l'attimo.

Non è del resto occasionale che solo con gli impressionisti la teoria estetica comincia ad accettare la concezione secondo la quale l'immagine pittorica è un prodotto della mente, più che un sedimento dell'oggetto

---

[29] Liborio Termine, *L'estetica della simulazione*, Paravia, Torino 1970, pp. 36-37. Scrive Scianna: «Da quando Delaroche pronunciò la frase "dal momento dell'invenzione della fotografia, la pittura è morta" sono passati più di centocinquant'anni, un secolo e mezzo di storia della pittura che sta a dimostrare l'infondatezza di questa profezia, perché i pittori, quelli consapevoli del diverso ruolo del loro linguaggio, si erano messi a pensare ad altro che a riprodurre il mondo che gli stava davanti». F. Scianna, *Fotografia arte prosaica*, in "Domenica" del "Sole 24 Ore", 12 settembre 1999.

fisico[30]. È con la fotografia infatti che ci si è resi conto che l'immagine differisce dall'oggetto fisico. La grande scoperta del Rinascimento, lo spazio matematico, era stata possibile quando si era capito che lo spazio non era legato alla percezione del corpo ma visto come "realtà" oggettiva e misurabile.

La "rassomiglianza fedele al reale" resa possibile dalla prospettiva (che non tutti i popoli e tutte le epoche hanno conosciuto) diverrà presto una convenzione figurativa fino al mito della "fedeltà al reale", dell' "obiettività" appena la fotografia sembrerà offrire le prove della effettiva possibilità di rappresentare il mondo non solo come appare ma com'è. Un mito che non tiene presente due fatti: la fotografia ci dà dello spazio una dimensione diversa dalla prospettiva lineare del Rinascimento e ci presenta un mondo "frantumato", che rispecchia in un certo senso la concezione legata alla teoria della relatività e alle scoperte della fisica dei Quanti. Infatti la nostra concezione dello spazio è mutata da quando Einstein ha rinunciato all'idea di un tempo e uno spazio assoluti. La fotografia, nella sua vera essenza, rispecchia questa idea di universo. Non annulla il "continuum" ma lo interrompe, lo violenta. Il suo è un linguaggio apparentemente senza sintassi, che si fonda su rapporti visivi e non logici[31].

Ogni nuova tecnica crea un nuovo soggetto, rinnovando i suoi oggetti. La fotografia ha cambiato la nostra percezione dello spazio, e il cinema la nostra percezione del tempo, ha costruito un mondo visibile che non era più quello della prospettiva e che non è il mondo del video, come non sarà quello del digitale.

Sempre di più il mentale si allinea sul materiale e le visioni interiori ricalcano i nostri apparecchi ottici. Il teleobiettivo e l'ingrandimento fotografico, per esempio, hanno modificato la nostra sensibilità al

---

[30] Cfr. Rudolf Arnheim, *Il pensiero visivo*, Einaudi, Torino 1974; Ernst H. Gombrich, *Arte e illusione*, Einaudi, Torino 1965.

[31] Un'ulteriore conferma di quanto detto viene da Picasso, che si servì della fotografia proprio perché in grado di vedere cose che avevano una loro realtà, "realtà di cose non vedute, ma di cose esistenti". Cfr. Gertrude Stein, *Picasso*, Adelphi, Milano 1973.

dettaglio e le riprese satellitari il va-e-vieni mentale fra il tutto e la parte. Il *che cosa* e il *come* del trasmettere vanno insieme[32].

La fotografia era stata preceduta dal telegrafo che è adatto solo all'invio di messaggi brevi, ciascuno dei quali è subito sostituito da un altro. È un linguaggio discontinuo, che ha accelerato le informazioni, non le ha analizzate, spiegate. Ogni messaggio è privo di connessione con quello che lo precede e lo segue. Come i titoli dei giornali: ogni "titolo" se ne sta solo col proprio contesto e spetta a chi riceve la notizia darvi un senso. Il linguaggio del telegrafo ha dato vita a un mondo spezzato nel tempo e nell'interesse, come scrive Mumford. L'esatto opposto della tipografia. I libri sono un contenitore magnifico per accumulare, esaminare, analizzare le informazioni e le idee[33].

Così la fotografia sembra non aver nulla a che fare con una concezione del mondo, a meno che non si ricorra al linguaggio per convertire l'immagine in idea. Non parla dell'uomo ma di un uomo, non dell'albero, ma di un albero. Non si può fare una fotografia della natura ma di un "frammento di natura". La sua testimonianza è notevole ma non fornisce opinioni, "né un dover essere", né un "potrebbe essere", ma solo "un mondo di fatti"[34].

Quando l'idealismo, l'estetismo, il moralismo prenderanno il sopravvento, quando il "fatto" diverrà sospetto, si presenteranno tempi difficili per la fotografia. I filosofi del neoidealismo italiano alzeranno una

---

[32] R. Debray, *op.cit.*, p. 131. «Ogni età ha la sua lingua madre. L'idolo parla in greco; l'arte in italiano; il visivo in americano. Ogni età dell'immagine corrisponde a una strutturazione qualitativa del mondo vissuto. Dimmi cosa vedi e di dirò perché vivi e come pensi. Abbiamo visto, con l'idolo, quel che poteva essere uno *sguardo senza soggetto*. Vedremo, con il visivo quella che è una *visione senza sguardo*. L'era dell'arte, dal canto suo, mette *un soggetto dietro lo sguardo, l'uomo*. Questa rivoluzione porta un nome: prospettiva euclidea». R. Debray, *Op. cit.*, p. 174. Inoltre Erwin Panofsky, *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, Feltrinelli, Milano 1991.

[33] Neil Postman, *Divertirsi da morire*, Longanesi, Milano 1985.

[34] Cfr. Come fa notare Postman le parole crociate sono diventate una forma popolare di passatempo proprio quando telegrafo e fotografia hanno attuato la trasformazione delle notizie da informazioni funzionali a fatti staccati dal contesto: «Mentre la gente una volta creava le informazioni per padroneggiare i contesti reali della propria vita, ora deve inventare dei contesti in cui collocare per qualche uso delle informazioni altrimenti inutili» (p. 77).

barriera nei confronti della cultura industriale dell'aborrito "materialismo". È difficile fotografare lo spirito. È per questo che la fotografia tenta di innalzarsi alle vette dell'arte senza riuscirci in quanto accusata di essere solo una "copia" meccanica di ciò che esiste[35].

Ancora nel 1927, uno dei maggiori formalisti russi, Boris Ejchenbaum afferma che la comune fotografia, l'istantanea, non avrebbe mai potuto occupare un posto autonomo tra le varie arti per il suo carattere statico e "raffigurativo", carattere che la costringeva ad essere qualcosa di accessorio, una specie di promemoria visivo utile per fermare il tempo. Solo il cinema, con l'acquisizione di un contesto, di un *continuum* e del movimento acquisterà capacità semantica, diverrà linguaggio poetico, in contrasto con quel "linguaggio pratico" rappresentato dalle foto. Il pregiudizio nasce al fatto che Ejchenbaum paragona le immagini con le parole. Un album di fotografie sarebbe come un vocabolario, pieno di parole slegate fra loro, incomprensibili fuori della "proposizione". La parola comincia a significare qualcosa quando entra in relazione con altre parole, quando è parte di una frase e la frase di un periodo e un periodo di un discorso[36].

Non dimentichiamoci tuttavia che una catena di parole ha un senso, una sequenza di immagini ne ha mille. Un'immagine ha miliardi di versioni potenziali (tante quante sono gli esseri umani), di cui nessuna costituisce autorità. (Quella dell'autore non più di qualsiasi altra). Questa innocenza semantica (non si può accusarla né gratificarla di alcun enunciato preciso) vale evidentemente più per l'immagine-indice (fotografia e film) che per l'immagine-icona.

Quando, con la sparizione dei repertori mitici precisamente reperibili e codificati del nostro immaginario collettivo, l'immagine dipinta ebbe compiuto il suo passaggio dal motivato all'arbitrario (nel senso che il

---

[35] È nota l'opinione di Baudelaire: la fotografia non è un'arte ma un'industria e per questo deve riscoprire il suo vero dovere, quello di essere "serva delle Scienze e delle Arti". "*L'arte per l'arte* diventa allora il recinto in cui appare ancora possibile far emergere un mondo autonomo e distante dalla società e dalle lotte di classe, una nuova Arcadia in cui l'arte si assume l'impossibile compito di negare la realtà e 1a storia sostituendosi a entrambe". Liborio Termine, *Op. cit.*, p. 92.

[36] Boris Ejchenbaum, "I problemi dello stile cinematografico", in *I formalisti russi nel cinema*, a cura di Giorgio Kraiski, Garzanti, Milano 1971.

linguista dà a questi termini), sembrò allora necessario organizzare l'arbitrario figurativo sul modello dell'arbitrario linguistico. «Il nuovo accademismo del significante, come l'antica assimilazione del visibile al leggibile, della foto alla scrittura, del cinema a una lingua universale, passano oltre le proprietà inerenti a quel sistema formale che è in ogni lingua. Ma "quadro non è testo. Un quadro, una fotografia, un'inquadratura non si decompongono in frammenti, briciole o tratti paragonabili alle parole e ai suoni… Se l'immagine fosse una lingua sarebbe traducibile in parole e queste parole a loro volta in altre immagini, perché la peculiarità di un linguaggio è di essere passibile di traduzione. Se l'immagine fosse una lingua, sarebbe "parlata" da una comunità, perché affinché ci sia linguaggio bisogna che ci sia gruppo»[37].

Ha ragione Debray: "Il senso non si coniuga al singolare". Significare è sempre esprimete l'identità di un gruppo umano. Comunicare per segni è spesso escludere dalla comunicazione il gruppo vicino per il quale questi segni "non hanno significato" perlomeno comprensibile. Davanti a un'icona bizantina non si era soli, né passivi ma inseriti in uno spazio ecclesiale e in una pratica collettiva: la funzione liturgica era, ed è, essenzialmente comunitaria.

Dunque la capacità espressiva e trasmissiva di una immagine passa per altre vie che non per quella di una lingua, naturale e artificiale. Mostrare non sarà mai dire. Un'immagine è quindi un segno particolare: può essere "interpretata" ma, in un certo senso, non può essere "letta". Di ogni immagine si può parlare ma essa non lo può fare. Imparare a leggere una fotografia può a volte voler dire "rispettare il suo mutismo".

Ma si può veramente sostenere che la fotografia "è muta", che non ha un significato se non è inserita in un contesto, se non è spiegata da una didascalia? Simultaneità, configurazione, rapporti visivi senza sintassi, sono, è vero, caratteristiche del "linguaggio" fotografico, ma non sono dei limiti, rappresentano la sua specificità. La differenza con il linguaggio scritto non è "qualitativa" ma strutturale. Del resto l'errore del formalista russo è di aver confuso probabilmente la fotografia con il fotogramma. È questo che può essere paragonato alla parola. Ma il

---

[37] R. Debray, *Op. cit.*, pp. 48-49.

fotogramma non è un'immagine, è una parte di quell'immagine che chiamiamo "inquadratura".

In realtà nella fotografia non manca un "piano lessicale", ne è presente uno "diverso". Non dobbiamo cercare linearità, causalità o cronologia in una foto, essa è una totalità, una *Gestalt*, immediatamente percepibile come tale. In essa testo (evento, oggetto, immagine) e contesto (il mondo reale) sembrano coincidere: l'immagine non solo rimanda al mondo, è essa stessa "mondo"[38].

Esaltata all'inizio perché capace di "riprodurre la realtà", denigrata in seguito proprio in quanto "copia", è realmente attendibile da questo punto di vista? "Attenzione alla trappola tesa dai manipolatori dei media", afferma Pignotti, trappola che è stata quella di far passare la fotografia per un'estensione della realtà. «Trappola utilizzata molto spesso per farci commuovere sul soldato morto, sul bambino ferito o ammalato, o moribondo per fame, o violentato, piuttosto che farci ragionare sul nesso causale fra l'acquisto del dentifricio e i denti bianchi»[39].

Ma là dove c'è il falso c'è spesso anche il vero. Perché la fotografia è un riaggiustamento della realtà secondo segni convenzionali, come è tipico di tutti i linguaggi, anche se quello dell'immagine è molto più forte sia sul piano della percezione individuale, per la sua nitidezza e precisione che danno l'illusione di avvicinare l'occhio alle cose, sia sul piano della ricezione collettiva. Il carattere espositivo della foto ha come conseguenza una "lettura" interiorizzata che coinvolge lo spettatore totalmente. Diversamente da quanto scrive Barthes, che essa sia "un messaggio senza codice", si può piuttosto affermare che il suo codice è ancora da individuare poiché i criteri necessari sono molteplici: a livello di significato, confrontando la singola foto con l'oggetto cui si riferisce; a livello socio-culturale con la precisazione dei paradigmi di conoscenza e di convenzioni su cui poggia il singolo messaggio; sul piano estetico,

---

[38] Cfr. Edmund Carpenter, *Linguaggi nuovi*, in *La comunicazione di massa*, a cura di E. Carpenter e M. McLuhan, La Nuova Italia, Firenze 1966. Inoltre Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975, a proposito di iconismo.

[39] Lamberto Pignotti, *Il discorso confezionato. Informazione, arte, cultura nella società dei consumi*, Vallecchi, Firenze 1979, p. 108.

individuandone gli artifici stilistici. Vi sono inoltre elementi esterni come il contesto in cui il singolo messaggio viene "letto"[40].

Per automatica che possa essere la nostra prima reazione di fronte a un'immagine, la lettura non potrà mai essere passiva. Del resto, se non possedessimo già qualche informazione sulle possibili interpretazioni non saremmo in grado neppure di azzardare semplici ipotesi: "grande è il contributo, nell'interpretazione di una immagine, delle immagini che portiamo nella mente", afferma Gombrich. All'interpretazione dell'autore, si intreccia l'interpretazione dell'osservatore. In quanto alla didascalia, parola e immagine di solito interagiscono e i significati concettuali si trasferiscono sulla parola e sull'immagine suscitando nell'una e nell'altra, coerentemente ai mezzi espressivi di ciascuna, particolari che si riferiscono ai loro specifici campi di competenza. «Tuttavia, fra le due, la parola sembra più fragile; troppo spesso essa è sentita come insufficiente, avara tessera denominante... L'immagine invece appare come colei che concretizza le tracce verbali degli oggetti, le ombre delle sensazioni, attraverso un gioco bellissimo di memoria e di sintesi»[41].

La didascalia sembrerebbe la soluzione del problema relativo alla difficoltà di interpretazione della foto, non in grado, secondo molti, di "parlare da sola" o perlomeno ambigua nei suoi significati. Questo è il parere di Benjamin, di Keim. La didascalia del resto è un testo "scritto" e apparentemente, nella nostra cultura tipografica, è maggiormente rassicurante rispetto all'immagine, secondo un pregiudizio difficile da superare del tutto. (La diffidenza verso tutti i linguaggi "non scritti" si riflette nella difficoltà degli storici ad accogliere sullo stesso piano fonti

---

[40] «Una foto può essere l'oggetto di tre pratiche (o tre emozioni, o tre intenzioni): fare, subire, guardare. L'*Operator* è il Fotografo. Lo *Spectator*, siamo tutti noi che compulsiamo, nei giornali, nei libri, negli album, negli archivi, delle collazioni di fotografie. E colui o ciò che è fotografato è il bersaglio, il referente... che io chiamerei volentieri lo *Spectrum* della Fotografia». R. Barthes, *La camera chiara*, Einaudi, Torino 1980, p. 11. Inoltre, dello stesso autore *Il messaggio fotografico*, in *Almanacco Letterario Bompiani*, Milano 1963.

[41] F. Marini Mariucci, *Il testo e il lettore*, (analisi teorico-pratica della comprensione), Armando, Roma 1979, p. 21.

archivistiche e orali e iconiche. Affronteremo più avanti questo problema)[42].

La stessa Sontag è consapevole di questo pregiudizio quando scrive che i moralisti sperano sempre che le parole salveranno l'immagine. Ma esse aggiungono interpretazione a interpretazione; anche la scritta apposta dallo stesso fotografo (o dai giornalisti nei periodici illustrati) serve a indirizzarne la lettura. In realtà la didascalia, solitamente sempre una interpretazione a posteriori, è spesso arbitraria e in quanto arbitraria potrebbe a sua volta diventare una chiave di lettura non della foto, ma dell'epoca: spesso le stesse fotografie hanno avuto sui giornali in epoche diverse diverse didascalie, ciascuna concepita per inserirla in contesti a volte opposti. Tuttavia, proprio l'opinione di molti studiosi che questa scritta giustapposta alla foto ne possa superare l'ambiguità, ha fatto sì che ne fosse impedita una lettura critica e storica, almeno fino ad ora.

La foto suscita in me un sentimento; questo è solo l'inizio di una catena di risposte allo stimolo visivo. Fra immagine e me come lettore si intreccia una comunicazione in cui gli oggetti rappresentati porgono dei messaggi attraverso la forma, il colore, il gesto o la posizione che devo decifrare. La comunicazione si complica quando io attribuisco all'immagine un valore che materialmente non ha. Da tutto questo deriva la singolarità irripetibile di ciascuna lettura; irripetibile e non trasferibile ad altro lettore negli stessi termini, così come non è possibile trasferire i sentimenti da me a un altro. Il rapporto lettore-immagine fotografica non si definisce in un rapporto di presenza, perché l'immagine non è solo ciò che appare, ma deve essere intesa anche come metafora della situazione da cui è nata[43].

---

[42] J.A. Keim, *La fotografia e l'uomo*, ediz. Paoline, Alba 1974. Sull'importanza della didascalia cfr. W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966.

[43] «Il montaggio, poi, è la parte più bella della fotografia, più bella è più affascinante: puoi accostare quest'oggetto al suo contrario e con tale semplice atto puoi significare tutto il pensiero sull'ostinatezza delle ideologie, sull'illusione della identità, sul diritto ad essere di ogni differenza, sulla inutilità delle distanze, sull'ingenuità delle apparenze. Si può ingigantire l'oggetto e con questo significare la sua potenza, ma anche denunciarne la sua fragilità, demistificando e deridendo attraverso l'esasperazione della forma. Si può rimpicciolire quell'oggetto stesso per affermarne l'irrilevanza... Si può distorcerlo... si può

La fotografia copre un così vasto registro, soddisfa bisogni "così evidentemente affettivi" e questi bisogni "sono di una tale ampiezza" che non si può considerare la loro utilizzazione come un semplice epifenomeno di una funzione essenziale quale la documentazione d'archivio o la conoscenza scientifica. Le proprietà che sembrano appartenere alla fotografia sono in realtà le proprietà del nostro spirito che vi si sono fissate e che essa ci rimanda. La sua ricchezza è costituita "da tutto ciò che non c'è, ma che noi proiettiamo o fissiamo in essa". Tutto ci indica che lo spirito, l'anima e il cuore umano sono impegnati profondamente, naturalmente, inconsciamente nella fotografia: «È come se, in certi casi, essa rivelasse una qualità di cui l'originale è sprovvisto, una *qualità di doppio*... Non è possibile dissociarla dalla presenza del mondo nell'uomo, dalla presenza dell'uomo nel mondo. Essa ne è il reciproco tramite... L'originale s'incarna, scende nell'immagine. Essa è una presenza vissuta e una assenza reale, una presenza-assenza»[44].

Le prime meditazioni sull'essenza del cinema cominciano del resto con la presa di coscienza di quell'iniziale fascinazione cui viene dato il nome di "fotogenia". Come definire questa qualità che non è nella vita ma nell'immagine della vita? Si chiede Barthes. Tale qualità non può infatti confondersi col pittoresco, col quale coincide a volte per caso. Il pittoresco è nelle cose della vita, mentre proprio della fotogenia è far diventare "pittoresco" ciò che non lo è. Come se davanti all'immagine la vista empirica si combinasse con una visione onirica, una vista "altra". Per questo i tecnici, invece del verbo "vedere" hanno inventato il verbo "visionare", riferendosi alle foto o a un film. Visionare, avere delle "visioni".

Benché immobile l'immagine fotografica non è morta. È la "presenza" infatti a dare la vita, non il movimento. La più banale delle foto cela o suscita una certa presenza. La più obiettiva, la più meccanica, quella scattata nelle cabine automatiche per foto-tessera, può ugualmente trasmetterci un'emozione, una tenerezza, come se, secondo le parole di

---

accostarlo ad altri oggetti e ogni volta il risultato non è prova solo di virtuosismo fine a sé; è bensì costruzione di messaggi». F. Marini Mariucci, *Op. cit.*, pp. 20-21.

[44] E. Morin, *Op. cit.*, p. 41. "L'immagine mentale è struttura essenziale della coscienza, funzione psicologica", scrive J.P. Sartre, *Immagine e coscienza*, Einaudi, Torino 1968.

Sartre, “l’originale si fosse incarnato nell’immagine”. Per questo amiamo le fotografie, le guardiamo, le conserviamo, le riproduciamo, le regaliamo, le incorniciamo, le portiamo con noi, piccole presenze da tasca o da tavolo; «padri e madri defunti, il fratello ucciso in guerra, guardano dalla loro cornice, vegliano e proteggono la casa contadina come lari»[45].

La fotografia “imbalsama il tempo” scrive André Bazin; dal punto di vista fenomenologico il potere di autenticazione supera il potere di raffigurazione. Davanti a una foto la coscienza prende la via della certezza; non dice ciò che non è più, ma sicuramente ciò che è stato. Essa è pura contingenza (nulla più deteriorabile di una foto) e nello stesso tempo la sua essenza è di ratificare l’esistenza di ciò che ritrae. Grazie alle fotografie il passato diviene sicuro quanto il presente[46].

La funzione di “ricordo” legata alla foto è determinante, ad esempio, per lo sviluppo del turismo contemporaneo che viene preparato e attuato come una spedizione destinata a fornire in primo luogo un bottino di foto-ricordo, cartoline, *souvenirs* di ogni tipo. Certamente vogliamo anche vedere, ma non ci accontentiamo di questo, non è solo questo che si cerca; ciò che si cerca è spesso «un universo al riparo del tempo o almeno capace di sopportare vittoriosamente la sua erosione. Montagne eterne, isole della felicità... e, beninteso, soprattutto luoghi e monumenti “storici”, regno di statue e di colonnati, campi elisi delle civiltà defunte. Cioè regno della morte, ma ove la morte è trasfigurata nelle rovine... Ciò

---

[45] E. Morin, *Op. cit.*, p. 36.

[46] «Le società del passato facevano in modo che il ricordo, sostituto della vita, fosse eterno e che almeno la cosa che esprimeva la morte fosse essa stessa immortale: era il Monumento. Ma facendo della Fotografia, mortale, il testimone principale e come naturale di “ciò che è stato”, la società. moderna ha rinunciato al Monumento. Paradosso: lo stesso secolo ha inventato la Storia e la Fotografia. Ma la storia è una memoria costruita secondo ricette positive, un discorso puramente intellettuale che abolisce il Tempo mitico; e la Fotografia è sì una testimonianza sicura, ma effimera; cosicché tutto, oggigiorno, prepara la nostra specie a quest’impotenza: il non poter più, ben presto, concepire, affettivamente o simbolicamente, la *durata*: l’era della fotografia è anche l’era delle rivoluzioni, delle contestazioni, degli attentati, delle esplosioni, in poche parole delle impazienze, di tutto ciò che nega la maturazione. E senza dubbio lo stupore dello “*È stato*” scomparirà anch’esso. Anzi è già scomparso. Io ne sono, non so perché, uno degli ultimi testimoni». R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 94. Cfr. il testo di André Bazin, “Ontologia dell’immagine fotografica”, in *Che cos’è il cinema*, Garzanti, Milano 1979 (1945).

che si chiama estero, straniero, appare finalmente in una estraneità estrema, una presenza fantomatica. Così il turista va come in un mondo popolato di spiriti, con la macchina fotografica nell'astuccio di cuoio, talismano a tracolla". Per alcuni il turismo diviene allora "una vagabonda cavalcata interrotta da molteplici scatti. Non si guardano i monumenti, li si fotografa. Si fotografa se stessi ai piedi dei monumenti di pietra»[47].

Ma il rapporto tra foto e memoria è ambiguo: la funzione di aiuto, supporto del ricordo, che si connette a volte a usi di tipo "magico" dell'immagine, non può essere separata, come ricorda Castel, dal suo uso come giustificazione per la rimozione: una volta assolto il compito (il "rito") di fotografare ci si sente liberi di dimenticare: "si fotografano le cose per cacciarle via dalla mente", osserva Kafka.

In realtà a volte i ricordi riemergono dalla memoria proprio sollecitati da una immagine e in questo caso la foto può avere un valore determinante per la raccolta di "storie di vita". La memoria inoltre sembra funzionare con la stessa logica della foto: essa fissa alcuni momenti della vita enfatizzandoli. Apparentemente fra di essi non c'è alcun nesso, come tra una immagine e un'altra. È sempre a posteriori che si dà ordine cronologico al racconto, che i nostri ricordi vengono trascritti in base a un prima e un dopo, a un ordine narrativo. È cioè la trascrizione che rende il racconto della nostra vita rispettoso di certi nessi e certe connessioni lineari. Il tempo della fotografia, come quello della memoria, come quello dei sogni e dell'inconscio è sincronico, non diacronico. E questo potrebbe essere un affascinante argomento da approfondire[48].

Sia Susan Sontag che Barthes hanno fatto emergere, anche se da prospettive teoriche diverse, i legami profondi che la foto avrebbe con la nostalgia e con la morte. Ogni fotografia può essere considerata come un *memento mori*. È infatti proprio isolando, quasi congelando un

---

[47] E. Morin, *Op. cit.*, p. 37.

[48] Maria Teresa Sega, *La memoria provocata. Fotografia e storia personale* in Liliana Lanzardo (cura di), *Storia orale e storia di vita*, Angeli, Milano 1989, p. 125. «I cambiamenti che la fotografia porta alla maniera in cui si declina la nostra memoria offrono alla letteratura nuovi grandi temi che sconfinano verso il fondamentale problema filosofico del tempo, dall'inafferrabilità del presente, punto indivisibile in altri punti, … la fotografia ci rende possibile, o ce ne dà l'illusione, contemplare "l'agonia del momento presente che si disintegra nel passato", di cui parla Luis Borges nella sua *Storia dell'eternità*». F. Scianna, *Fotografia, arte prosaica*, art. cit.

determinato momento che essa attesta l'inesorabile azione dissolvente del tempo. Secondo Barthes anzi storicamente parlando la fotografia dovrebbe avere qualche rapporto con la "crisi della morte" che ha inizio nella seconda metà del XIX secolo. Se la vita fissata e catalogata in un album non è più la vita nella sua ricchezza, tuttavia questa pallida immagine scongiura a suo modo il rischio dell'annientamento totale.

3. *Fotografia e scienze sociali.*

Fotografia come ricordo, come *memento mori*, come simbolo, come "segno": essa avrebbe infatti un potere di livellazione semantica molto forte. Le guerre, lo sport, le vacanze, la violenza, l'erotismo sembrano, se "viste", la medesima cosa. Solo "immagini", cioè segni iconici prodotti dal potere della macchina fotografica di mettersi in un rapporto voyeristico col mondo che annulla le differenze di significato, la specificità emozionale e vissuta di quegli stessi eventi nella realtà.

Se, come scrive Eco, «la semiotica è la disciplina che studia tutto ciò che può essere usato per mentire", vista la capacità della fotografia di raccontare il falso facendolo passare per il massimo della verità non può non essere studiata anche dalle scienze che studiano "i segni" e quindi dalla semiotica o "teoria della menzogna»[49].

Dopo Barthes, che già dal suo saggio del 1962 apriva la strada a ricerche semiologiche, numerosi sono stati gli studiosi che hanno affrontato il problema della lettura del "testo iconico", in special modo di quel particolare "testo" che è l'immagine fotografica[50].

---

[49] «Un testo è un corpo semiotico organico e coerente, premessa e guida di uno cambio comunicativo. Un testo è anche, solitamente, un insieme di enunciati che si attualizzano in reciproci rapporti e in una struttura finalizzata alla costruzione di un senso: ogni enunciato richiede un ambiente contestuale per inserirsi nella produzione di senso alla quale collabora». U. Eco, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano 1979, p. 14. Inoltre: Aa. Vv, *Specchi del senso. Le semiotiche speciali*, Ed. Scientifiche Italiane, Napoli 1991: specialmente i saggi di G. Bettetini, *La traduzione audiovisiva*, e di E. Mucci, *Semiotica e immagine nel postmoderno*. Di Bettetini cfr. anche *Produzione del senso e messa in scena*, Bompiani, Milano 1975; *Tempo del senso*, 1979; e *L'audiovisivo. Dal cinema ai nuovi media*, Milano 1996, stesso editore. *L'occhio in vendita*, Marsilio, Venezia 1991 (2°).

[50] «Al presente il prestigio del segno è in effetti tale che tutte le immagini vogliono farne parte… Nel XII secolo, a Parigi, la scienza nobile era la teologia, ed era nella sua

Lo stesso Eco ha tuttavia messo in discussione che possa esserci una semiotica del visivo, per i rischi da un lato, di una applicazione rigida e dogmatica del modello linguistico a quel particolare linguaggio che è l'immagine; dall'altro del carattere illusorio del ridurre a segni i fenomeni visivi. Spesso infatti "leggere" un'immagine solo come "segno" comporta un utilizzo riduttivo dell'immagine stessa[51].

Fotografia come massimo dell'obiettività, fotografia come massimo della "menzogna": a fine Ottocento il pregiudizio ideologico si allea con la pretesa di "verità" nelle fotografie usate come strumento diagnostico e parte integrante della cartella clinica dalla psichiatria italiana. Per rendere scientifica la diagnosi di pericolosità sociale partendo da indizi era necessario ricorrere a dati misurabili, "visibili" a tutti, nel contesto di un nominalismo positivista che scambia la classificazione per una dimostrazione. Sembra che fotografare ("schedare") un delinquente (o presunto tale) possa costituire un passo avanti nell'impedirgli di esserlo di nuovo. E comunque la società può difendersene "identificandolo" nei suoi caratteri somatici. Non si tiene conto del fatto che è difficile non leggere la criminalità in una foto predisposta a riconoscerla.

Nascerà così il progetto del cartellino segnaletico Ottolenghi, la traduzione pratica dell'antropologia criminale per le scuole di polizia scientifica: fotografie frontali e di profilo, elencazione di dati, schedatura sotto l'inclinazione criminosa. La raccolta fotografica del Museo

---

ombra che il discorso cercava di nobilitare l' "ymagier". Alla fine del XX, la nostra teologia di chiama semiologia, e la linguistica, scienza-pilota, rappresenta un'autorità agli occhi della comunità speculare e speculativa... Quale artista plastico non si vanta, o piuttosto non è accreditato dai suoi esegeti, di "formare dei sintagmi visivi", e di inventare "un linguaggio plastico", richiedendo "una lettura rigorosa"? Senza dubbio, meno l'immagine si impone per i suoi mezzi propri, più essa ha bisogno di interpreti che la facciano parlare... Limitiamoci a questa constatazione: la moda dell'onni simbolico nelle scienze sociali ha coinciso con una profonda desimbolizzazione delle arti visive. Questa compensa quella. La prurigine semiologica, la penuria semantica». R. Debray, *Op. cit.*, pp. 47.

[51] Nel 1992 è uscito un volume collettivo a cura di Guido Ferraro su *Rappresentazione visiva e realtà*, che tenta una riflessione su forme diverse di comunicazioni visive, dalla fotografia all'immagine pubblicitaria (Centro Scientifico Editore, Torino 1992). Alla fotografia sono dedicati i saggi di Michele Vacchiano (*L'ordine apparente. Per una considerazione semiologica della fotografia*, pp. 31-48) e di Massimo Marighella (*Ritagliare il mondo*, pp. 49-74). Cfr. la relazione di Eugeni, in questo volume, che amplia e aggiorna queste note.

Lombroso di Torino è una collezione straordinaria di elementi indiziari del comportamento e dell'aspetto dell'animale-uomo, soprattutto dell'uomo arrestato e posto in "cattività". Lombroso stesso parla dei criminali come di un mondo concluso, da esplorare con gli strumenti dell'etnologo. E nel libro di Paola Lombroso e Mario Carrara (genero dello studioso torinese), *Penombra della civiltà* (Torino 1906) verrà fatto il collegamento fra certi strati sociali e fase evolutiva inferiore, primitiva rispetto a quella raggiunta dalle classi superiori. *"L'uomo criminale"* era un momento di ritardo nell'evoluzione della specie, e coincideva con la "plebaglia" che cominciava a spaventare i benpensanti[52].

Cesare Lombroso, nel suo studio sull'*Uomo delinquente* presenta un caso di fotografia in cui gli inquirenti riconobbero la ricostruzione di un fatto criminale. *Vanità del delitto*, chiamerà Lombroso questo tipo di testimonianza: tre delinquenti, a rischio di essere arrestati (cosa che poi avverrà) avevano posato per una foto in cui apparentemente ripetevano il crimine commesso. Furono condannati proprio a causa di questa foto: tanto appariva certo che ciò che era stato fotografato fosse veramente avvenuto[53].

Il servizio militare obbligatorio, l'anagrafe, il sistema carcerario forniranno ad antropologi e psichiatri testimonianze straordinarie. L'abbondanza dell'informazione imporrebbe una diffidenza, una sospensione del giudizio. La fotografia esaspera l'atteggiamento di riserva: ogni immagine rappresenta un caso singolo che dovrebbe ostacolare le generalizzazioni, impedire una "identità indistinta". Al posto del caso generale si cercherà quindi il caso "tipico". Buona parte della

---

[52] Nel suo volume *Gli anarchici* Lombroso utilizza foto di fronte e di profilo per dimostrare la natura criminale congenita dei soggetti deducibile dalle caratteristiche somatiche.

[53] Jacob Riis scatterà una foto molto simile ai membri di una gang di New York: incontratili dopo una impresa ben riuscita chiese se volevano posare per lui: essi accettarono e posarono per mostrare: "how they did the trik"(*How the Other Half Lives* (come vive l'altra metà), 1890 (ora New York 1971). In Italia, durante la cosiddetta "guerra dei contadini" nel Sud numerosi briganti posarono negli studi fotografici mimando azioni di guerra. Esiste una foto di una donna: Michelina di Cesare (morta poi in uno scontro a fuoco nel 1868), fotografata mentre stringe una carabina e una pistola. Spesso erano le autorità invece che facevano fotografare i banditi uccisi, prova di una spietata capacità di catturare e punire e testimonianza che doveva incutere timore.

fotografia di questo periodo consisterà nella ricerca del "caso" rappresentativo: si tratta di riconoscere, tra milioni di individui, quelli che possono rappresentare un intero gruppo. Occorre leggere il volto umano «con la stessa percezione con cui l'antica chiromanzia ordinava in discorso i segni della mano. Nascono così collezioni di carattere eminentemente protettivo per la società: la galleria di Rogue di delinquenti, classificati per tipo di crimine, origine, età, deve mettere qualunque poliziotto in grado di esercitare le prime cognizioni fisiognomiche»[54].

Molte fotografie di etnologia, antropologia, costume, costituiscono una condanna senza appello. Sono numerose le foto dedicate ai mestieri, alla vita popolare o urbana: ma raramente si presuppone una parità tra operatore e "soggetto" fotografato. Il meridione, ad esempio, si fotografa e si "vede" come si esplora l'esotico, con curiosità, ma senza partecipazione umana. In occasione di terremoti come quelli di Messina, di Reggio, i fotografi stranieri mostrano grande interesse per gli aspetti umani. Gli italiani, al contrario, sono più attenti al fenomeno naturale, come si sentissero quasi obbligati ad un'osservazione più "scientifica". Le fotografie ordinate dalla commissione francese di soccorso femminile, rappresentano ad esempio un fatto nuovo poiché rivolgono l'attenzione agli aspetti sociali e psicologici; costituiscono cioè una documentazione fotografica di una situazione sociale, con fini di indagine e conoscenza[55].

In tutto questo, appare paradossale tuttavia la convinzione di poter presentare, attraverso un documento individuale com'è la fotografia, dei "tipi sociali". È il caso dei ritratti di August Sander. Attraverso essi la

---

[54] Carlo Bertelli, *La fedeltà incostante*, in *L'immagine fotografica*, Annali 2 della *Storia d'Italia*, Einaudi, Torino I979 p. 73. La frenologia costituirà nuove gallerie di dementi attraverso le foto prese negli ospedali psichiatrici, come la serie fotografica del San Clemente a Venezia.

[55] Chi vorrà osservare i volti degli emigrati dovrà ricorrere alle foto dell'americano Lewis H. Hine, uno dei grandi maestri della fotografia documentaria. Per interessi e formazione sociologo la sua scelta di diventare fotografo fu motivata proprio dalla volontà di completare con quello strumento la conoscenza della società. Nel 1906 Roosevelt manderà in Europa un membro del Departement of Commerce and Labour per documentare le cause dell'emigrazione. Munito di macchina fotografica scattò numerose foto che oggi costituiscono un prezioso archivio per lo studio della povertà in Europa. Le foto sono conservate alla Catholic University di Washington.

popolazione tedesca viene "catalogata" secondo la classe di appartenenza, l'età, lo stato civile, la professione, le caratteristiche fisiche, l'origine familiare. Il fotografo ha la pretesa di poter cogliere nel volto umano ciò che l'epoca (o la vita?) vi ha scritto: «Le sue fotografie – nella loro staticità e nella loro quasi monomaniacale insistenza, dal 'giovane contadino' alla moglie dell'industriale – sono certamente uno stimolo essenziale nel difficile cammino verso la comprensione sociologica critica dell'individuo come 'universo singolarizzato»[56].

Ma proprio il "ritualismo fotografico" secondo Castel potrebbe far superare la dicotomia fra dimensione sociale e dimensione individuale, psicologica. Secondo questo autore vi sono infatti tre tipi di ritualismo: quello della patologia mentale, nella nevrosi possessiva; quello sociale che ritma i grandi eventi della vita collettiva e quello della fotografia che sembra mediare fra i due. In quest'ultima forma di "rituale" i segni sono personali poiché rinviano, come quelli della patologia, alla singolarità di una storia di vita. Ma la loro organizzazione rimane oggettiva in quanto è la società ad offrire l'oggetto del rituale stesso, ed è il gruppo specifico a presentare le caratteristiche del suo impiego. In essa cioè dimensione sociale e psicologica tenderebbero a integrarsi[57].

Vi è un evento, oggetto specifico di studio delle discipline antropo-sociologiche che a questo punto può interessarci: la festa. Il giorno di festa è spesso un giorno "sacro", solenne per la ricorrenza che viene celebrata, e "profano" per la cerimonia che sottolinea tale ricorrenza a volte con ricevimenti, spettacoli e fotografie. Queste ultime sono proprio un mezzo per solennizzare, immobilizzare nel tempo quei momenti. Pensiamo al matrimonio e all'immagine che fissa gli sposi e/o il gruppo riunito attorno ad essi: fa parte di un rituale che ha lo scopo di consacrare per sempre l'unione di due gruppi sociali.

---

[56] F. Ferrarotti, *Mass media e società di massa*, cit., pp. 95-96. Cfr. inoltre le pagine dedicate a Sanders da F. Mattioli, *Sociologia visuale*, Nuova Eri, Torino 1991. Ma esiste, ci chiediamo con Ferrarotti, una "sociologia visuale"? Cfr. la relazione di Mattioli in questo volume.

[57] R. Castel, *Immagini e fantasmi*, in P. Bourdieu (a cura di), *La fotografia. Uso e funzioni sociali di un'arte media*, Guaraldi, Rimini 1972. Quello di Castel può essere considerato il massimo contributo psicoanalitico allo studio della fotografia.

Sono queste le tematiche che vengono approfondite nella grande ricerca guidata da Pierre Bourdieu: la fotografia è per questo studioso una sorta di rituale universale che può servire da punto di osservazione privilegiato per lo studio di quei sistemi di disposizioni inconsce e durature che sono l'*ethos* e l'*habitus* di classe. Dichiarando il suo disinteresse per il dibattito teorico sull'essenza del mezzo, Bourdieu punta la sua attenzione soprattutto sugli "usi sociali" della fotografia sia nei suoi studi sulla foto d'amatore, sia in quelli della sua équipe relativi alla fotografia giornalistica e a quella pubblicitaria.

Il sociologo francese tende a negare quella funzione rivoluzionaria del nuovo mezzo che tutti gli studi di Benjamin avevano messo in luce, per sostenere invece che esso ha in realtà una funzione di conferma dei rapporti sociali già esistenti. Naturalmente questo non può essere negato, ma non costituisce l'unico fine della fotografia, lo studio della quale rappresenta uno strumento molto utile per la comprensione della società e della storia.

Irriducibilmente diversa dai mezzi di comunicazione che l'hanno preceduta la fotografia resta inconfrontabile anche con i mezzi che la seguiranno, prima fra tutti la televisione. La sua novità non è solo tecnica, ma consiste nella sua capacità "invasiva", nel suo potere di mercificazione e reificazione di tutte le esperienze, fino alla formazione di una nuova consapevolezza di sé prodotta proprio dall'onnipresenza di questo "bordello senza muri" come la chiama McLuhan.

Benjamin non ha certo trascurato la capacità reificante del nuovo mezzo, soprattutto nel suo passaggio all'era industriale; la fotografia creativa sarebbe per lui «una abdicazione alla moda. *Il mondo è bello*: questo è il suo motto... più una prefigurazione della vendibilità di un soggetto che della sua conoscenza». I suoi studi contengono sia la critica al nuovo mezzo e all'uso "politico" che se ne fa, sia la consapevolezza delle sue enormi possibilità di conoscenza[58]. Tutta la letteratura successiva riprenderà queste due tematiche. In Francia con Gisèle Freund: i suoi studi sull'Ottocento per la prima volta rivolgono l'attenzione non solo ai risultati estetici ma soprattutto alle relazioni fra fotografia e pubblico. In America con Benjamin Taft che scrive una storia

---

[58] W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in *L'opera d'arte* cit., p. 75.

sociale della fotografia mettendo in evidenza l'importanza di sapere chi e che cosa viene fotografato, da chi e come[59].

Partendo proprio dalla scelta del tema sembrerebbe possibile dimostrare che «l'area di soggetti che una data classe sociale considera come realmente fotografabili (cioè a dire la scelta di fotografie possibili, in opposizione ai temi che sono obiettivamente fotografabili, date le innumerevoli possibilità tecniche dell'apparecchio) si trova definito da un certo numero di modelli impliciti» (come scrive Bourdieu). È cioè possibile identificare il senso che un gruppo sociale conferisce all'atto del fotografare come "promozione ontologica" di un oggetto percepito in oggetto degno d'essere fotografato, cioè fissato, conservato, comunicato. Le norme che organizzano l'opposizione fra il fotografabile e il non fotografabile sono indissociabili dal sistema di giudizi impliciti propri di una classe, di una professione. Attraverso la fotografia potrebbe quindi essere possibile cogliere nella loro espressione più autentica, alcuni valori caratteristici dei più vari strati sociali e sfuggiti ad ogni possibile osservazione con i metodi tradizionali.

Del resto molti popoli non europei hanno avuto difficoltà a capire la fotografia, nonostante essa sia stata il prodotto "occidentale" più accettato dai Paesi colonizzati. La cultura fotografica, in altri termini, assume in paesi diversi caratteristiche diverse. Fulchignoni fa notare che negli anni sessanta in URSS si vedevano moltissime macchine fotografiche. Ma la differenza evidente all'osservatore straniero rispetto all'uso nei nostri paesi è nel fatto che era rarissimo vedere un russo fotografare paesaggi o monumenti come fanno i turisti occidentali. Il soggetto preferito era l'uomo. Nel novantanove per cento dei casi i russi fotografavano altri russi di ambo i sessi. Dozzine di sposi davanti alla Piazza Rossa si facevano reciprocamente migliaia di foto: «Per un

---

[59] Cfr. quanto Jaques Le Goff dice a proposito del concetto di "documento-monumento": l'immagine acquista senso, al di là della pura rappresentazione di qualche realtà, all'interno del contesto socio-culturale che la produce e/o consuma, diventa luogo ideologico di "celebrazione" e diffusione di determinati valori. Il valore documentario passa dai contenuti alle forme sociali di produzione, distribuzione consumo; la decodifica del messaggio necessita della decodifica del mezzo di comunicazione stesso.

contadino russo fotografare vuol dire strappare il proprio corpo dalla corrente del tempo per avvicinarlo ai prestigi dell'imbalsamazione»[60].

Se ci spostiamo in Cina la Sontag ricorda la persistenza di differenze radicali fra la cultura cinematografica occidentale e quella cinese a proposito delle reazioni al film di Antononi. Vi è un rifiuto di fotografare soggetti "brutti", vecchi e sgraziati; non si ammette la spontaneità ma prevale ancora la "posa". La cultura cinese ritiene in altri termini che vi sia un modo "corretto" e un modo "scorretto" di fotografare il mondo.

Le differenze, come hanno messo in evidenza studi di psicologia e di sociologia dell'immagine fotografica e le stesse ricerche di Bourdieu, ci sono anche nello stesso Paese, fra gruppi sociali diversi ad esempio contadini e piccolo-borghesi, studenti e impiegati. E i risultati sono stati a volte sorprendenti. Hanno fra l'altro messo in luce come le foto di contadini di Paesi diversi si assomiglino molto più che quelle fatte a contadini e impiegati in Francia. La fotografia contadina sembra rifiutare l'istante. Tende a immortalare momenti memorabili: matrimoni, battesimi, prime comunioni, nozze d'oro. Vi è sempre un atteggiamento solenne – la posizione è quella frontale a corpo rigido – come in certi monumenti dell'arte egiziana. Perché tutto questo? I sociologi hanno avanzato una ipotesi: che la società contadina, legata a certi ritmi e a certe costanti climatiche, sia per quanto riguarda l'immaginario, molto più legata a valori fissi rispetto alla civiltà urbana.

Attraverso le immagini fotografiche ci si può rendere conto anche del diverso modo in cui, nella storia, uomini e donne sono stati fotografati. Da questo punto di vista è molto interessante quanto scrive Paola di Cori nel suo saggio *Il doppio sguardo. Visibilità dei generi sessuali nella rappresentazione fotografica (1908-1918)*, a proposito dell'immagine femminile nel periodo della Grande Guerra. Da un lato infatti, per quanto riguarda l'uso privato, la fotografia diventa in quegli anni un insostituibile strumento di comunicazione tra i due sessi: «Per alcuni anni uomini e donne si *vedono* e percepiscono i rispettivi cambiamenti fisici quasi

---

[60] E. Fulchignoni*, op. cit.*, pp. 2I9-220.

esclusivamente attraverso le fotografie che si scambiano e quelle che vengono pubblicate e diffuse al fronte e nel paese»[61].

Sul piano pubblico la fotografia assume un ruolo predominante nella costruzione di stereotipi legati all'identità femminile. Ma ciò che è importante rilevare è che negli anni della guerra si incrina profondamente lo stereotipo della incompatibilità delle donne con la sfera pubblica, emergendo "una visibilità femminile in ambito non domestico" non esistente prima a livello di massa. Non dimentichiamo che in quel periodo, nella realtà culturale italiana, era presente da un lato il codice mediterraneo dell'onore che concepisce lo spazio domestico come l'unico non pericoloso per la purezza femminile, e dall'altro la scuola lombrosiana che aveva rafforzato l'opinione pseudoscientifica di una incapacità della donna ad affrontare responsabilità pubbliche, anche perché lo sforzo intellettuale sarebbe stato dannoso alla riproduzione.

All'inizio del secolo si può parlare di quattro categorie di fotografie femminili: soggetti criminali e anormali (prostitute, pazze ecc.); le artiste; le foto di lavoratrici; quelle nel contesto domestico e familiare. Sui giornali vengono pubblicate occasionalmente solo le foto di artiste e di membri della famiglia reale. Un'autentica rivoluzione possono essere considerate le foto scattate in occasione del I Convegno nazionale delle donne italiane, svoltosi a Roma dal 24 al 30 aprile 1908. Per la prima volta, infatti, alcune donne vengono fotografate in quanto rappresentanti del genere femminile. Il Convegno vede la partecipazione di donne cattoliche, radicali, liberali, ha il patrocinio del Governo e si inaugura alla presenza della regina Margherita.

Durante la guerra in tutti i paesi belligeranti aumenta la presenza delle donne in aree tradizionalmente maschili. Per quanto riguarda la Francia, il Belgio e l'Inghilterra fin dal 1914 è possibile documentare una forte presenza femminile nelle industrie. In Italia la cosa sarà più graduale. Fino alla prima metà del 1915 le foto con donne protagoniste riguardano la partenza dei soldati per il fronte. Nel primo anno di guerra le donne si dedicano soprattutto a compiti assistenziali e dalle foto sembra che il lavoro a maglia sia l'attività femminile più esercitata. Inizia

[61] P. Di Cori, "Il doppio sguardo, Visibilità dei generi sessuali nella rappresentazione fotografica", in *La Grande Guerra. Esperienze, memoria immagine*, a cura di Diego Leoni, Camillo Zadra, Il Mulino, Bologna 1986, p. 770.

contemporaneamente la valorizzazione del patriottismo femminile ma già alla fine del 1915 appaiono foto con donne impegnate come bigliettaie, manovratrici di tram, spazzine[62].

A partire dal 1916 sono numerose le foto che documentano l'ingresso di manodopera femminile nella produzione: hanno i tratti del volto induriti, sono in tuta, hanno la testa coperta. Il 9 ottobre 1918 esce un giornale intitolato "La Sirena", dedicato alle donne e al loro lavoro. La pagina centrale riproduce sei foto che ritraggono donne impegnate nei vari mestieri svolti durante la guerra. Fin dal primo anno di guerra sono inoltre scomparse le differenze sociali: vestono in modo simile, indossano divise da ausiliarie o da infermiere e fanno spesso la stessa cosa: cucire.

Del resto anche i corpi maschili all'inizio del secolo, fino alla prima guerra mondiale, sembrano spogliati da ogni virilità esplicita. Questo è visibile ad esempio nelle immagini sportive. Gli atleti di fine secolo non mostrano sudore, muscoli, fatica. Qualcuno ha parlato, a proposito di certi manifesti, di atmosfera più da Café Chantant e da avanspettacolo che da stadio. Lo sport di massa che mobiliterà la nazione è lontano. A divertirsi sono soprattutto alti borghesi, vecchi e nuovi nobili. Il gesto è misurato, manca, come abbiamo detto, ogni esplicitazione di virilità in ossequio alla morale vigente. L'Italietta sportiva veste all'inglese nei manifesti dei grandi cartellonisti dell'epoca: Bompard, Codognato, Dudovic, Mazza o Metlicoviz.

Sarà ancora una volta la Grande Guerra a segnare un salto anche nella comunicazione sportiva: lo sport sta diventando popolare e si prepara ad uscire dai cartelloni e dalle cartoline commerciali per approdare alle copertine dei periodici illustrati come la "Domenica del Corriere". Il

---

[62] Fra uomini e donne cambia anche il modo di guardare; come fa notare la Di Cori «lo sguardo delle donne spazia intorno su oggetti e persone; mentre quello degli uomini è desolato, contratto, unidirezionale e voyeristico. Dalle trincee si vedono soltanto il filo spinato e le pietre della terra di nessuno, oppure si guarda il paesaggio con cannocchiali e binocoli, si osserva il campo nemico attraverso fessure, spiragli e mirini. È una visibilità oblunga, filtrata da lenti e vetri, che costringe a sforzare gli occhi, a orientarli protetti dalla mano; è una vista verticale, ristretta e tubolare in cui la realtà è guardata da lontano, dall'alto, oppure è miniaturizzata... La vista femminile è invece circolare e popolata da persone e oggetti. È inoltre rafforzata dal tatto. Le mani delle donne sono spesso in primo piano che afferrano, stringono, manipolano i prodotti e strumenti di lavoro; toccano e curano i corpi dei morti e dei feriti». (op. cit., p. 789).

fascismo, negli Anni Trenta, trasformerà lo sport in strumento politico, in macchina per la costruzione del consenso. Spariranno le donne che ammiccano da auto in corsa (sport per ricchi) o signori col monocolo che ostentano completi all'inglese invece dei muscoli: la competizione assumerà la caratteristica di "riscossa", di vittoria sul nemico, di riaffermazione di una superiorità "greco-romana"[63].

4. *Il Fotogiornalismo*

Il primo dagherrotipo viene pubblicato nel 1842 dall' "Illustrated London News"[64].

Del 30 ottobre 1869 sul "Canadian Illustrated News" un'illustrazione ricavata direttamente dalla fotografia, con un procedimento fotomeccanico. È una tappa importante, sul piano tecnico, per il fotogiornalismo. È del 1872 una foto di Carlo Marx su un giornale italiano, il "Nuovo Giornale Illustrato".

Il 4 marzo 1880 è la data di nascita ufficiale della foto stampata "a retino", con la pubblicazione sul "Daily Graphic" di un'immagine di Newton. Cambierà, da questo momento, il modo di utilizzare l'immagine fotografica per l'informazione, con l'esclusione dell'intervento manuale dell'incisore: l'illustrazione è ricavata direttamente dalla fotografia originale. Due anni prima era nata l'istantanea: potevano ora essere scattate foto in mezzo secondo e questo offriva nuovi campi d'azione alla fotografia.

Nel 1866, il 5 settembre, il "Journal Illustré" pubblica la prima intervista fotografica. Si tratta di un servizio dei due Nadar (Gaspard Felix e Adrien Tournechon), realizzato con uno straordinario dialogo fra foto e testo scritto tratto da un'intervista con lo scienziato francese M.E. Chevreuil, nel giorno del suo centesimo compleanno. Sono tredici foto

---

[63] Carlo Bertelli, "La fotografia diretta: lo sport", in *La fedeltà incostante*, cit. pp. 128-130. Rosella Isidori Frasca, *E il Duce le volle sportive*, Patron, Bologna 1983.

[64] Si tratta del primo periodico illustrato al mondo. Sarà un incisore inglese di questo giornale, Frank Leslie, a fondare il primo settimanale illustrato americano, il "Frank Leslie Newspaper", nel 1855. Nel 1857 nascerà il suo diretto concorrente, l' "Harper's Weekly".

con le frasi dello scienziato come didascalie. Il servizio è ancora di una efficacia e di una modernità eccezionali.

Numerose, dagli anni Settanta del secolo, le innovazioni tecnologiche: lastre impressionabili prodotte in serie, otturatori rapidi e lampi al magnesio per la fotografia notturna. Fino alla foto a colori nel 1891[65].

In America siamo nel momento della massima ascesa di Joseph Pulitzer e dei tentativi di William Randolph Hearst di contrastarne il successo. I giornali gareggiano cercando di soddisfare la curiosità del pubblico con cronache truculente accompagnate da fotografie scandalistiche. Si tratta del cosiddetto "Jellow Journalism"[66].

La superficialità di questo giornalismo non impedisce a cronisti con un diverso senso della professione di farsi avanti. È il caso di Jacob Riis, del "New York Tribune", che si aggira nelle zone più malfamate della città. Entrando in luoghi dove neppure la polizia spesso osa mettere piede Riis raccoglie una documentazione straordinaria su *Come vive l'altra metà*. Poco dopo inizierà a servirsi anche delle foto che scatterà egli stesso. Famoso soprattutto un suo servizio su terribili casermoni di legno dove vivono stipate migliaia di persone. Le immagini, alcune delle quali pubblicate anche dal "Sun", scuotono l'opinione pubblica. Il prefetto di

---

[65] Nel 1891 vennero eseguite le prime immagini a colori in ripresa diretta e su un'unica lastra, con il metodo interferenziale ideato dal fisico Gabriel Lippmann, professore alla Sorbona che per questa invenzione ottenne anche il premio Nobel. Due anni dopo i fratelli Lumière presentavano al Photo-Club di Parigi alcune cromolitografie colorate, ottenute con il metodo Lippmann.

[66] Uno dei padri fondatori è proprio Pulitzer. Dopo l'acquisto del "New York World" (è il 1884) così di difenderà dalle forti critiche: «Noi siamo molto fieri delle nostre illustrazioni. Osserviamo che la gente comune le apprezza, e che c'è sempre una richiesta maggiore per il "World" quando è illustrato. Una grande quantità di persone nel mondo ha bisogno di essere educata attraverso gli occhi». (Editorial, "New York World", 21 febbraio). Anche Hearst era un grande estimatore dell'uso delle illustrazioni: ne fece il nucleo centrale del "San Francisco Examiner", dopo averlo rilevato dal padre. In una lettera a quest'ultimo scriveva: «Le illustrazioni abbelliscono la pagina, attraggono l'occhio e stimolano l'immaginazione delle masse e aiutano materialmente alla comprensione il lettore meno avvezzo e sono perciò di grande importanza per quella classe di persone alla quale l'*Examiner* dichiara di rivolgersi». Cit. in W.A. Swanberg, *Citizien Hearst: a biography of William Randolph Hearst*, Collier Books, New York 1986.

polizia di New York, Theodor Roosevelt, ordina l'abbattimento di questi alberghi popolari e il rifacimento di interi quartieri[67].

La fine del secolo chiude la fase pionieristica della fotografia: George Eastman ha fondato la Kodak con il motto "Voi schiacciate un tasto, il resto lo facciamo noi". Nascono nel 1910 le prime agenzie fotografiche per fornire foto ai giornali: la fotografia giornalistica è fatta soprattutto di reportages di viaggi e di guerre, oltre ai ritratti di personaggi importanti[68].

Anche i governi hanno preso coscienza dell'importanza del nuovo medium e cominciano i primi provvedimenti censori. Un esempio è quanto accade in Gran Bretagna durante la guerra di Crimea (1853-56). Per la prima volta nella storia dei media moderni le immagini provenienti dal teatro d'operazioni vengono censurate. Il fotografo Roger Fenton viene autorizzato a riprendere le immagini della guerra a condizione che il suo obiettivo eviti le scene più atroci, per non turbare le famiglie dei soldati. "Risultato: 360 lastra in cui la guerra appare come un picnic"[69].

Contemporaneamente però la drammatica situazione dell'esercito inglese è denunciata dall'inviato del "Times", William Howard Russel. L'opinione pubblica è molto scossa dalle sue rivelazioni e il governo inglese ha bisogno di rassicurare la gente. Richiama Russel e lascia al fronte Fenton che documenta la perfetta organizzazione militare e la situazione dei combattenti con foto che rasentano l'assurdo: soldati che muoiono col sorriso sulle labbra assistiti da prosperose vivandiere. Ricordiamo tuttavia che non era possibile ancora l'istantanea e tutte le foto richiedevano pose di venti minuti. Le immagini della guerra "scattate" da Fenton hanno una grande eco e vengono pubblicate dall' "Illustrated London News" e quindi riprese dalla stampa europea (come

---

[67] Al nome di Riis si affianca spesso quello di Lewis Hine di cui abbiamo già parlato.

[68] Sembra che in realtà già durante la guerra dell'oppio tra inglesi e cinesi (1840-1842) fossero state scattate "fotografie". Una serie di dagherrotipi venneprodotta da un fotografo anonimo al tempo della guerra in Messico (1846-1848). Si trattava per la maggior parte di ritratti di ufficiali e soldati. In Italia nel 1849 un fotografo sconosciuto scatta alcune immagini della guerra durante la Repubblica Romana di Mazzini, Saffi, Armellini. Tutte queste foto non verranno pubblicate dai giornali.

[69] Armand Mattelart, *La comunicazione mondo*, il Saggiatore, Milano 1994, p. 31. Inoltre G. Freund, *Op. cit*. Su Fenton crf. H. e A. Gernsheim, *Roger Fenton. Photographer of Crimea War. His photographs and his letters from the Crimea*, London 1954.

la “Leipzinger Illustrierten” e l’“Illustration” di Parigi) ed americana (“Leslie’s Illustrated News Paper” e sull’ “Harpers Weekly”).

Inevitabile tuttavia, per l’opinione pubblica, il confronto fra le immagini di Fenton e i testi di Russel che descrivono con realismo, ad esempio, la battaglia e il macello di Balaklava del 25 ottobre 1854, nel quale vengono uccisi 400 cavalleggeri su 600 lanciati alla carica contro i cannoni russi. Tutto questo susciterà in Inghilterra una presa di coscienza senza precedenti, al punto che, nel febbraio del 1856, un mese dopo la firma del trattato di pace, il Comando Supremo britannico deciderà di porre fine a un certo tipo di libertà di stampa, rendendo obbligatorio con un decreto l’accreditamento di giornalisti e fotografi da parte delle autorità militari.

Nel 1859, durante la guerra che vede francesi e piemontesi contro gli austriaci, il Comando piemontese proibisce ai fotografi professionali di seguire le truppe. Il Comando francese vieta di «prendere a soggetto i soldati morti sul campo di battaglia e nei ricoveri, pena la confisca degli apparecchi e la condanna a tre mesi di lavori militari». Dopo la battaglia di Solferino, che lascia sul terreno migliaia di morti e feriti senza assistenza, lo stesso Napoleone III ordinerà alla vigilanza militare «di impedire la profanazione del campo di battaglia da parte di ladri, spogliatori di cadaveri e fotografi»[70].

In Francia sono rimasti famosi i nomi di due tra i fotografi impegnati durante l’assedio di Parigi del 1870, Adolphe Disdéri e Nadar che aveva già sperimentato la fotografia dall’aerostato e disponeva di una grande organizzazione. Con i suoi mezzi si metterà al servizio della causa nazionale e realizzerà un servizio di “palloni postali” (la prima posta aerea), che passano al di sopra delle cannonate prussiane. Nei 131 giorni dell’assedio 55 palloni vengono lanciati, con passeggeri, posta e piccioni viaggiatori. Questi ultimi con piccolissime fotografie, non più grandi di 30X60 mm. che contengono fino a tremila messaggi ripresi con la tecnica che ora chiamiamo “microfilmatura”.

---

[70] Nel 1860, durante la spedizione dei Mille, il fotografo Alessandro Pavia aveva ritratto tutti i garibaldini, un lavoro utilissimo oggi per gli storici. In quanto alla censura, nello Stato della Chiesa venne emesso un editto che obbligava i fotografi a denunciare le proprie attrezzature. Formalmente il motivo era impedire la diffusione di immagini oscene, in realtà si voleva evitare la documentazione delle numerose ribellioni popolari.

Diversa la situazione in America. Nel 1861 la guerra di Secessione tra gli Stati del Nord e quelli del Sud è documentata ampiamente da numerosi fotografi, con l'avallo del Presidente Lincoln. Il nome più noto quello di Mattew Brady, che per seguire la guerra ha abbandonato il suo studio e organizzato una ventina di squadre di fotografi che percorrono i campi di battaglia[71].

La guerra civile viene considerata un momento di svolta nella storia del giornalismo americano, con i giornali di New York in testa come numero di corrispondenti presenti sul campo. Solo l' "Herald" ne manderà al fronte 40. Nessuna guerra precedente aveva avute questa copertura giornalistica[72].

Ci ricorda Furio Colombo che un tempo era l'arte (poema, pittura, pensiamo ad Omero) a "testimoniare" la vita. Ma quando le masse, coscienti di essere partecipi di un fatto storico, cominciano a desiderare di essere messe subito in grado di conoscerlo «il poema cede il passo al racconto e poi al reportage a cui si chiede di essere meno poetico e più veridico», e la pittura viene sostituita dal disegno, che di «artistico non ha niente, ma presenta documentazioni, dettagli che anche i protagonisti possono, grosso modo, riconoscere e approvare».

Secondo lui la guerra civile americana è fatta di un «misto di questi due generi, resoconti mal scritti, rapidi, presuntivamente fedeli; e disegni che fanno vedere come sono andate le cose... Ai due generi – articolo e disegno – si mischia un terzo strumento di narrazione "autentica", il dagherrotipo... C'è una continuità, fra i due momenti (dal disegno al dagherrotipo) sono i pilastri del ponte che, con il neonato giornalismo, portano verso la comunicazione di massa»[73].

È con la prima guerra mondiale che nasce negli Stati Uniti una agenzia ufficiale di propaganda (che è anche il primo organo di censura federale):

---

[71] Oggi si sa che Brady personalmente scattò poche foto. Tra i collaboratori uno dei più grandi nomi nella storia del reportage: Timothy O'Sullivan, il primo a rendere tutto l'orrore della guerra. Celebre la fotografia scattata dopo la battaglia di Gettysburg intitolata "la messe della morte" che mostra mucchi di cadaveri, animali, accampamenti devastati.

[72] Cfr. Louis Star, *Bohemian Brigade*, Slfred A. Knopf, New York 1954 e J. Cutler Andrews, *The North Reports the Civil War*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 1955; Frederic Hudson, *Journalism in the United States*, Harper's, New York 1872.

[73] F. Colombo, *Ultime notizie…*, cit., pp. 144-145.

il *Committee on Public Information* noto anche come Comitato Creel, dal nome di colui che ne era responsabile: George Creel, un giornalista. Il nuovo organismo, alle dipendenze dirette della Presidenza, ha la funzione di mobilitare i media per "vendere la guerra al pubblico americano"[74].

Una parte preminente spetterà al cinema. L'industria cinematografica comincia a produrre film di propaganda e questo avrà una ricaduta anche sul piano del mercato: sarà la prima grande tappa dell'internazionalizzazione del film americano.

Il Comitato darà prova di estremo rigore, sia in patria che all'estero, soprattutto in Francia. La severità della censura nei confronti di giornali e giornalisti sarà talmente forte da provocare molte critiche che obbligheranno il governo a maggiore apertura durante il secondo conflitto mondiale[75].

In Inghilterra, fin dall'inizio delle ostilità la stampa acquista una grande influenza per la mobilitazione del paese. Sono numerosi i giornalisti e i grandi editori nei congegni della propaganda. Nel 1915 nasce un Ministero delle Informazioni diretto dall'editore del "Daily Express" Lord Beaverbrook. È diviso in vari dipartimenti. Il terzo, noto per la sede che lo ospita, Crewe Heuse, ha alla testa lord Northcliffe, proprietario del "Daily Mail", dell' "Evening News" e del "Times": si occupa della propaganda nei Paesi nemici.

In Francia, fin dal 30 luglio 1914, è stata introdotta la censura sui dispacci telegrafici ed è proibito l'uso interurbano del telefono. Dal 2 agosto, proclamato lo stato d'assedio, le autorità Militari possono sospendere la pubblicazione di qualsiasi periodico. Nel giugno 1916 viene regolamentata l'assegnazione della carta, nel febbraio 1917 il formato e l'impaginazione. Anche in Francia vengono pubblicati giornali per le truppe come "Revue de la vie du front". I corrispondenti di guerra

---

[74] A rafforzare i suoi poteri si aggiunsero due provvedimento legislativi: l'*Espionage Act* (1917) e il *Sedition Act* (1918).

[75] Un rapporto della Fondazione Gannet osserva che occorrerà attendere l'ottobre 1983, cioè l'intervento dei *marines* nell'isola di Grenada, per vedere il potere militare "restaurare una sorta di regime di censura *de facto*" così rigida. (In A. Mattelart, *op. cit.* p. 89). Questo regime di censura diverrà ancora più forte durante la guerra del Golfo: l'esperienza del Vietnam ha insegnato qualcosa. Cfr. i molti lavori di Noam Chomsky su questi temi. Inoltre Fabrizio Tonello, *La nuova macchina dell'informazione*, Feltrinelli, Milano 1999; in particolare l'Appendic*e Guerra e Informazione*.

devono essere accreditati presso un ufficio informazioni militari istituito dalle forze armate. Naturalmente la censura riguarda sia i testi che le immagini. Escono i libri fotografici intitolati "La guerre" (lo stesso fa da noi l' "Illustrazione Italiana" che aveva iniziato a pubblicare fotografie fin dal 1896, seguita nel 1899 dalla "Domenica del Corriere")[76]. Nell'agosto 1914 la mobilitazione assorbe buona parte dei giornalisti e questo costringe alla chiusura numerosi periodici. L' "Illustration" decide di continuare. Nel primo numero che segue la dichiarazione di guerra la Direzione afferma: «Ci sforzeremo d'illustrare e di commentare degnamente, settimana dopo settimana, i grandi fatti storici cui assistiamo, i magnifici sforzi militari del nostro esercito... I nostri lettori tuttavia non dovranno cercare nelle nostre pagine documenti fotografici sensazionali... non si tratta più di una guerra africana o balcanica. La censura delle autorità militari non sarà mai troppo severa e noi eserciteremo se necessario sui disegni, le cronache i cliché, le cartoline e gli articoli che riceveremo la nostra personale censura»[77].

Nascono riviste dai nomi eloquenti come "Le Miroir", l' "Image de la guerre", "J'ai vu" o "Sur le vif". Un giornale di Lione, intitolato "La Guerre Illustrée", nato nell'ottobre 1914, diviene due mesi dopo: "La Guerre photographiée". Il 22 agosto dello stesso anno "L'Illustration" pubblica le prime immagini di guerra prese sui campi di battaglia del Belgio. Spesso sono ricostruzioni, non vere riprese. Il giornale "Sur le vif" varie volte utilizza addirittura degli attori. Le riviste acquistano anche fotografie scattate da dilettanti: dal maggio 1915 "J'ai vu" annuncia di stanziare 52.000 franchi l'anno per acquistare documenti inediti sulla

---

[76] Sono circa 800 le fotografie pubblicate dalla "Domenica del Corriere" e circa 1.800 quelle apparse su "L'Illustrazione Italiana" durante la guerra. Nel Museo Centrale del Risorgimento di Roma è presente un numero considerevole di fotografie realizzate durante la guerra probabilmente dal Reparto Fotografico del Comando Supremo Italiano. Pochissime mostrano un intervento censorio e solo di carattere estetico e militare. La prima censura era quindi quella esercitata personalmente dai fotografi. Del resto tutti i giornali cosiddetti "borghesi" erano favorevoli al governo e quindi alla guerra.

[77] Laurent Veray, *Montrer la guerre*, in "Guerres mondiales et conflits contemporaines", n. 171, 1993, p. 112. Nel 1933 la Société Anonyme des Illustrée Français pubblica un fascicolo dal titolo *Images secrètes de la guerre*, sottotitolato *200 photographies censurées en France*, Cfr. A. Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, Milano 1976, p. 251.

guerra e l'attualità. La stessa cosa fa "Le Miroir" che indice addirittura un concorso. Molti soldati, di tutti i Paesi, sono del resto partiti con le macchine fotografiche per il fronte e queste foto non possono essere proibite né censurate. Ma sulla fotografia delle guerre saremo più espliciti nel paragrafo relativo a storia e fotografia.

Gli anni venti segnano una svolta decisiva nello sviluppo della fotografia giornalistica e vedono la nascita del *reportage* in senso moderno. Tra i fattori determinanti di questo sviluppo c'è la disponibilità di mezzi tecnici sempre più versatili: tra il 1924 e il 1925 vengono messe in commercio la Leica e la Ermanox, la prima capace di una notevole rapidità d'impiego, la seconda provvista di obiettivo di grande apertura che permette di scattare istantanee in ambienti poco illuminati senza il magnesio. La fotografia assume all'interno del *reportage* un ruolo determinante. Questo avviene dapprima in Germania tra il 1928 e il 1931 con Erich Salomon, Lelix H. Man, Wolfgang Weber.

Salomon rivoluziona il modo di ritrarre i personaggi importanti che la gente era abituata a vedere in pose artificiose, specializzandosi nelle foto a sorpresa. Man inventa invece un genere che ancora oggi è usato: "una giornata con un personaggio" che descrive la vita privata di una personalità. Il primo di questi servizi, dedicato a Benito Mussolini, viene pubblicato sulla "Müncher Illustrierte" nel 1931. Weber applicherà il nuovo *reportage* a problemi d'interesse sociale: il suo primo lavoro riguarda "Il problema del traffico a New York" (e sarà pubblicato dalla "Müncher Illustrierte Presse" di Monaco nel febbraio 1929). L'avvento del nazismo costringerà molti fotografi tedeschi all'esilio: Stefan Loran e Man, scappati a Londra, daranno vita al "Picture Post", il primo giornale che pubblicherà *reportages* anche di sei o otto pagine.

Nel frattempo i periodici illustrati con fotografie hanno preso piede in vari paesi: in Francia nel 1928 nasce "Vu", nel quale i fotografi "devono esprimersi con le foto"; negli Stati Uniti dopo "Time" e "Fortune" Enry Luce lancia "Life": è il 1936. Nel 1937 nasce quello che sarà il suo massimo concorrente, "Look", dei fratelli Cowles. "Life" discende direttamente dall'esperienza tedesca dal momento che Luce e Margaret Bourke-White (nome importante del fotogiornalismo americano) si recano a Londra per parlare con Lorant e Man, prima di dare alle stampe

la rivista. Tedesco sarà il primo fotoreporter di "Life", l'ebreo Alfred Eisenstaedt, fuggito dalla Germania per sottrarsi ai nazisti. Eisenstaedt è certamente uno dei maestri del fotogiornalismo moderno[78].

Il giornalismo di "Life" e dei suoi concorrenti è fatto di attualità e di originalità nella scelta dei temi da trattare. I fotografi hanno piena libertà di decisione, tutta l'impostazione dei servizi è basata sull'impaginazione delle immagini alla quale collaborano spesso. Per l'organizzazione dei servizi si mobilita una enorme organizzazione con forti spese. Solo grandi capitali alle spalle possono permettere queste strutture[79].

Il periodo fra la prima e la seconda guerra mondiale deve considerarsi l'età d'oro del fotogiornalismo[80]. I mezzi tecnici sono migliorati

---

[78] Il primo numero di "Life" fu presentato con queste parole: «Per vedere la vita, per vedere il mondo, per essere testimone del grandi avvenimenti, osservare il viso dei poveri e i gesti dei superbi; per vedere cose strane... per vedere cose lontane migliaia di chilometri; per vedere cose nascoste dietro i muri e all'interno delle stanze... per vedere e avere il piacere di vedere, vedere e stupirsi, vedere e istruirsi». Nel primo anno di vita la rivista superò il milione di copie; negli anni sessanta vendeva otto milioni di copie.

[79] Gli anni successivi alla crisi del 1929 sono testimoni di una gigantesca operazione fotografica voluta dal governo degli Stati Uniti. Il presidente Roosevelt aveva creato nel '35 un ente, chiamato "Farm Security Administration" essendo l'agricoltura profondamente in crisi. Il capo di questo organismo, Rexford Guy Tugwell, ritenne importante raccogliere una documentazione fotografica sulla situazione delle campagne: furono mobilitati i migliori fotografi del momento. Il risultato fu una gigantesca documentazione, ripresa da tutti i giornali. Dirà Tugwell: «Ci sembrò importante documentare gli eventi incredibili di quegli anni; ed il modo migliore di farlo era registrare tutto attraverso la fotografia. Fu chiesto a Roy Strycher di organizzare il piano e lo splendido lavoro svolto da lui e da tutti i suoi collaboratori non ha bisogno di parole. Non è soltanto un trionfo della tecnica, ma un documento di miseria e un avvertimento per il futuro». (citato da Carlo Barbieri, *Storia del giornalismo*, Centro Documentazione Giornalistica, Roma 1972, p. 473).

[80] «Tra la guerra di Spagna e la seconda guerra mondiale il *newsmagazine*, sotto la spinta americana… diventa lo strumento principale di rapporto con l'opinione pubblica… Ci sono diverse ragioni per questa esplosione. Una è la guida decisa del modello americano sul giornalismo del mondo. La comunicazione democratica della notizia richiede prove. Quale prova migliore dell'immagine? Un'altra è l'allargarsi ormai non più contenibile dell'opinione pubblica, un fenomeno che provoca la diffusione dei *newsmagazines* e che nello stesso tempo si allarga, a causa dell'esistenza e del successo di questo tipo di pubblicazioni. Ciò che prima era un cerchio ristretto di lettori, omogeneo

notevolmente: le macchine fotografiche sono ora piccole, leggere, precise. Sono anni di grandi trasformazioni sociali ma anche di guerre e dovunque si combatta lì ci sono fotografi, spesso in prima linea, che rischiano la vita e a volte la perdono. Si possono fare solo alcuni nomi: per primo quello di Henry Cartier-Bresson. Il suo primo *reportage* appare su "Vu" nel 1931. Nel '34 resterà un anno in Messico al seguito di una spedizione. Nel '36 sarà per la prima volta negli Stati Uniti e quindi in Francia. La guerra di Spagna lo vedrà impegnato fra i repubblicani con Robert Capa e David Seymor. Fatto prigioniero dai tedeschi nel 1940 riuscirà a fuggire in maniera rocambolesca, e si unirà alla Resistenza che documenterà con la sua macchina. Dopo un anno trascorso in America, ritornato in Francia darà vita con Capa, Seymor e Rodger alla prima cooperativa fotografica del mondo, la *Magnum Photos*: è il 1947.

Cartier-Bresson ha spiegato il proprio concetto di fotogiornalismo nel volume *Images à la sauvette* (Verve, Paris 1952). Per lui "il *reportage* è una operazione progressiva della mente, dell'occhio e del cuore per esprimere un problema, fissare un avvenimento o delle impressioni". A volte basta una sola fotografia, purché abbia una forma ricca e rigorosa e un contenuto interessante, a dare la spiegazione di un evento. In altri casi, quando il fenomeno è più complesso, occorrerà una sequenza fotografica a far emergere "la verità" della situazione. Dal momento che la realtà è spesso fenomenologicamente diversificata non può dunque esistere una regola fissa per rappresentarla.

Per il fotografo francese, fra tutti i mezzi di espressione «la fotografia è il solo che fissa un istante preciso. Noi giochiamo con cose che scompaiono e quando sono sparite è impossibile farle rivivere... Non possiamo rifare il nostro reportage una volta rientrati in albergo». È necessario fissare la realtà cercando di manipolarla il meno possibile, né durante la ripresa né dopo, in laboratorio. La macchina fotografica deve essere un prolungamento dell'occhio umano: «Una fotografia è il riconoscimento simultaneo, in una frazione di secondo, da una parte del

---

con coloro che producevano le notizie, con la seconda guerra mondiale diventa massa». F. Colombo, *Ultime notizie sul giornalismo*, cit., pp. 58-59.

significato di un fatto, e dall'altra dell'organizzazione rigorosa di forme percepite visualmente, che esprimono questo fatto»[81].

Cartier-Bresson è indubbiamente tra coloro che si pongono nei confronti del mondo in una relazione dialettica, di interazione. «Documentazione e interpretazione, oggettività e soggettività vengono annullate nel loro porsi dicotomico l'una nei confronti dell'altra. Per Bresson il soggetto esiste solo in funzione dell'occhio che lo osserva, sia quello umano o quello meccanico della fotocamera. Il fotografo deve possedere in particolare la capacità personale ed indipendente di situarsi di fronte alla complessità del mondo, riuscendo, in tal modo, a rimettere ordine nel caos apparente in cui è immersa la realtà... Nella caoticità del mondo la fotografia non può (non deve) rispondere all'infinita fenomenologia di quesiti emergenti dalle cose; essa più che rispondere è necessario che interroghi, che interroghi senza fine il reale, e forse solo interrogando, continuamente interrogando, potrà far emergere possibili (e non definitive) risposte»[82].

Inutile dire che la fotografia di *reportage* offre un grande interesse sia per la sua funzione storica di testimonianza iconica di un avvenimento fissato permanentemente su un supporto, sia per la sua importante funzione sociale, facendo in modo che ciò che colsero gli occhi del fotografo possa essere in seguito guardato da milioni di persone che non erano presenti al fatto[83].

Si è accennato a un altro nome "leggendario", quello di Robert Capa. Era nato a Budapest che aveva lasciato non ancora ventenne accusato di

---

[81] Alfredo De Paz, *La fotografia come simbolo del mondo*, Clueb, Bologna 1993, pp. 177-179. Su Cartier-Bresson cfr F. Scianna, *Henri Cartier-Bresson*, Art&, Udine 1988.

[82] *Ibidem*. Scrive Ferrarotti: «Leggere una fotografia è un'operazione complessa. Una fotografia può venire analiticamente scomposta in una serie di dimensioni. Vi è un aspetto genericamente estetico... un aspetto socio-psicologico che tende ad interpretarne il senso secondo le coordinate soggettive e, al più, interpersonali; un aspetto storico contestuale, il cui soggetto è trasceso in quanto tale, perde le sue valenze puramente individuali specifiche, per aprire la strada verso la sintesi dialettica dell'idiografico e del nomotetico... Il vero problema, metodologico e sostanziale nello stesso tempo, consiste nel come fotografare un volto in modo da sintetizzare espressivamente l'unicità e la tipicità, il dato personale e il valore storico, ossia in modo da poter leggere in esso il singolare e l'universale». (F. Ferrarotti, *Mass media e società di massa*, Laterza, Bari 1992, p. 144.

[83] *Idem*, p. 8.

agitazione politica contro la dittatura di Horty[84]. Il suo primo servizio, pubblicato nella rivista "Berliner Illustrierte Zeitung", riguarda Leon Trotskij a Copenhaghen il 27 novembre 1932. Lavora contemporaneamente come fotografo per l'agenzia Dephot che fornisce fotografie alle maggiori riviste illustrate di Berlino. Con l'avvento del nazismo andrà a Parigi e l'interesse per i conflitti politici e il suo impegno contro il fascismo, il nazismo e ogni forma di repressione lo avvicineranno al *reportage* politico: dagli scioperi del Fronte Popolare nel 1936, alla Guerra di Spagna come inviato speciale delle riviste "Vu" e "Regard", alla Cina nel 1938.

Nel 1939 emigra in America e per la rivista "Life" fotografa come corrispondente la Seconda Guerra mondiale: sarà tra i primi a sbarcare in Normandia con le truppe americane ma la maggior parte del servizio scattato in quella occasione va perduto, rovinato, pare, dall'emozione dell'uomo del laboratorio incaricato dello sviluppo dei rollini (il suo nome, David Douglas Duncan, diverrà famoso come grande della agenzia *Magnum*)[85].

Nel 1954, scoppiata la guerra d'Indocina, decide di partire per Saigon. Il 25 maggio, uscito dalla strada per meglio ritrarre la marcia dei combattenti, salta su una mina e muore. Il Comando francese proporrà di commemorare la sua scomparsa con gli onori "dell'eroe morto in guerra" ma sua madre si rifiuta in quanto "egli odiava la guerra, pur essendo diventato il fotografo di tutte le guerre"[86].

---

[84] Si chiamava in realtà André Friedmann. Il nome "Capa" sarebbe nato quando, volendo farsi assumere dai giornali, cominciò a presentarsi come l'agente "del famoso fotografo Robert Capa".

[85] Capa riprese anche la guerra in Italia. Un suo servizio fotografico girato in Sicilia e quindi lungo tutta la penisola risalita assieme agli alleati fu pubblicato sull' "Europeo" nel 1961-1962 per varie settimane. Si riferiva al periodo dal 25 luglio 1943 all'8 maggio 1945.

[86] In realtà il suo desiderio era di raccontare coi suoi scatti il dolore degli uomini. Non amava l'etichetta che il "Picture Post" gli aveva imposto nel dicembre 1938: in copertina c'è una foto di Capa con la didascalia "Il più grande fotografo di guerra del mondo: Robert Capa". Capa si sente un giornalista, un reporter: "Racconto i fatti del mondo come li vedo e come li sento". Nel 1954 sul "Popular Photographis" lo scrittore John Steinbeck affermò: "Le foto di Capa esistevano nella sua testa: la macchina fotografica non faceva che completarle. Egli poteva mostrare l'orrore in cui viveva tutto un popolo nel viso di un solo bambino".

L'opera di Capa risulta importante anche come contributo a quella che potremmo chiamare "l'estetica del *reportage*". Un esempio si può cogliere in una foto della battaglia del Segre pubblicata da "Life" il 12 dicembre 1938. È uno dei primi esempi in cui un difetto tecnico (l'immagine è mossa) non solo non rappresenta un ostacolo per l'informazione, ma è usato coscientemente allo scopo di aumentare la violenza espressiva. La foto, dal titolo *Man in limbo* mostra un soldato sperduto in mezzo alla battaglia. L'essere l'immagine sfocata e subesposta riesce proprio per questo ad aumentare il valore semantico e quindi a ricreare il *pathos* della situazione. Un'altra foto, questa famosa: *D'Day: Omaha Beach, 4 June 1944*, che ha un analogo difetto tecnico, lo trasforma a sua volta in un "plus d'informazione" (Capa intitolerà il suo libro autobiografico significativamente *Slightly of focus*, *Leggermente sfocato*).

Capa era convinto che il valore di una foto è tanto maggiore quanto più grande è il coinvolgimento e la partecipazione del fotografo. Il fotogiornalismo diviene con lui un modo di vivere, una forma di scrittura visiva di un impegno totale, un prolungamento delle proprie opzioni etiche e ideologiche[87].

Sia Cartier-Bresson, sia Capa partecipano alla guerra di Spagna, una guerra secondo molti studiosi, che vede nascere il fotogiornalismo moderno, quella che Furio Colombo chiama "la comunicazione visiva degli eventi", "la comunicazione visiva di massa", non ancora possibile (anche per motivi tecnici) nella prima guerra mondiale, dove la fotografia è ancora illustrativa e didattica, priva inoltre di un "uso d'autore": "con essa si entra in un rapporto nuovo e mai esistito con la tragedia. In questo rapporto c'è il punto di vista umano (partecipazione, passione, compassione) che lega l'autore all'evento, e il punto di vista tecnico (che comprende anche la visione estetica) che lega l'autore al suo strumento e si esprime nell'inquadratura, nel contrasto, nella scelta del momento "perfetto" e dell'occasione "bellissima"[88].

---

[87] Il 1° aprile di quest'anno è morto a Parigi il grande fotografo Robert Doisneau. Nella sua ultima intervista al "Corriere della Sera" (2 aprile) dice: «L'apparecchio fa parte del mio corpo ed io del suo. Forse i miei veri occhi sono le lenti dell'obiettivo. Poi, passa quell'istante e, insieme, lo afferriamo».

[88] F. Colombo, *Ultime notizie sul giornalismo*, cit., pp. 142-143.

La comunicazione visiva di massa nasce con queste fotografie e i nuovi *newsmagazine* e si sviluppa fino alle "guerre televisive" costruendo una nuova forma di partecipazione, più emotiva, "uguale alla vita", ma inquadrata e montata: il montaggio, tipico del cinema, compare infatti già in queste foto e nel modo in cui sono pubblicate sui giornali.

Chiediamoci, con Colombo, cosa succede quando una guerra (e un qualsiasi altro evento) diventa visiva: «L'evento viene vissuto due volte, in due universi separati, quello del sangue e dei morti e quello della visione, precisa, analitica, oppure emotiva, passionale, della striscia di immagini… La contrapposizione non è tra vero e meno vero. E neppure, semplicisticamente, tra vero e riproduzione del vero… La presenza del mondo di quei fatti e la presenza nel mondo di questa sequenza di immagini è altrettanto vera, benché profondamente diversa».

Con la guerra di Spagna "qualcosa avviene già come in televisione". Da una parte c'è la vicinanza con l'evento da parte del fotografo che è talmente presente da rimetterci spesso la vita. Dall'altra, attraverso le nuove riviste illustrate (come davanti al televisore) l'uso privato, in casa, del pubblico senza intermediari. Fotoreportage e televisione danno la sensazione "di essere sul posto". È una forma di spettacolo ma non è vissuto come tale da chi legge (e guarda): «Da questo momento il mondo vive e soffre, spera, gioisce, combatta e muore in pubblico". Nasce una nuova categoria, "gli spettatori della storia»[89].

---

[89] Idem, *Op. cit.*, pp. 147-149, passim. Non dimentichiamo quanto scrive Vaccari: «Il tempo dello spettacolo è un tempo sospeso, è il tempo della pseudo esperienza, dove è impossibile l'incontro con l'autenticamente ignoto. Lo spettacolo è il rovesciamento all'esterno dei nostri fantasmi che ci ritornano come dati oggettivi, ma stranamente rassicuranti. La funzione rassicurante del rito, la sua capacità di sottomettere il reale a un ordine, e quindi di sprigionare un senso viene oggi sostituita dalla spettacolarizzazione del reale; la spettacolarizzazione non permette il controllo ma suggerisce che tutto sia sotto controllo… Anche la televisione è venuta a costituire come un universo parallelo… Tutti questi elementi di compensazione e di sostanziale rassicurazione li ritroviamo nella fotografia di reportage o di cronaca: ciò che è catastrofico viene trasformato nella fotografia della catastrofe… L'impatto con l'irriducibilità del reale a segno convenzionale lo troviamo invece quando ci è dato osservare le foto d'archivio che sono, per definizione "impubblicabili"». Franco Vaccari, *Fotografie e inconscio*, Agorà editrice, Torino 1994, pp74-75, *passim.*

I nomi citati finora sono tutti stranieri: e l'Italia? Alla fine dell'800, come abbiamo già detto, la cultura fotografica italiana è in grande ritardo nei confronti di quella europea e nordamericana. I progressi avvengono tutti in campo militare. Già nel 1896 viene costituita la sezione fotografica nell'ambito della brigata Specialisti del Genio, comandante il capitano Morris, il primo specialista al mondo di fotografia militare, autore di studi fondamentali sulle riprese aeree. (Il primo rilievo aerofotografico della storia, che illustra un tratto del fiume Tevere, è del 1897)[90].

Nella guerra italo-turca del 1911-12 una sezione fotografica al comando del capitano Cesare Achilli è addetta al comando del corpo di spedizione italiano. La spedizione in Libia è stata documentata dal capitano di artiglieria Armando Mola. Nella prima guerra mondiale i fotografi sono organizzati nell'ambito del battaglione aerostieri, con undici squadre (poi sezioni) del Comando Supremo, tre squadre da campagna, due da montagna, quattro per il Genio, quattro laboratori fotografici per squadriglie di aeroplani. La censura militare blocca però gran parte del materiale perché "troppo realistico". Sui giornali arrivano le foto ufficiali di personaggi che visitano il fronte, generali, crocerossine[91].

La stampa, in crisi come il resto del Paese, segue vecchi schemi e la fotografia viene utilizzata in maniera modesta. In molti quotidiani è esclusa. Non mancano buoni fotoreporter, come Porry Pastorel al "Giornale d'Italia", ma il ruolo è marginale e solo negli anni Trenta la foto diverrà centrale nell'economia di alcuni settimanali e dei quotidiani, a cominciare dalla "Gazzetta del Popolo". Anche il "Corriere" deve decidersi e appare la prima fotografia in occasione della visita di Mussolini a Milano: è una panoramica della folla assiepata in piazza del Duomo.

Nel 1924 nasce il LUCE (Unione cinematografica Educativa) ma inizialmente il suo compito sarà quello di occuparsi di cinema e solo a partire dal 1930 comincerà ad intervenire massicciamente anche in

---

[90] Nella battaglia di Adua era caduto Pippo Ledrun da Messina, forse il primo fotoreporter morto sul campo.

[91] Oltre diecimila fotografie della prima guerra mondiale sono seppellite ancora oggi negli archivi del Ministero della Difesa. Si possono ricordare i nomi di Giuseppe Pessina e di Giuseppe Baduel.

campo fotografico. Servirà soprattutto a disciplinare la pubblicazione di fotografie da parte dei giornali, parecchi dei quali avevano cominciato a stipendiare fotografi professionisti, oppure comperavano materiale da agenzie fotografiche straniere. Il regime imporrà anche la pubblicazione dei primi fotoservizi italiani: parate militari, raduni ginnici, adunate. L'avvento delle stampatrici a rotocalco ha favorito l'utilizzo della fotografia come mezzo di visualizzazione per manifestazioni e inaugurazioni di opere pubbliche, incontri con personalità straniere e l'onnipresente Mussolini.

Negli anni Trenta si distingueranno soprattutto due periodici: a Roma "Omnibus", fondato da Leo Longanesi nel 1937 e costretto alla chiusura due anni dopo e a Milano "Tempo" del 1939 di Alberto Mondadori. Il caso di "Omnibus" è particolare e meriterebbe uno spazio che non possiamo dargli: Longanesi aveva riunito attorno a sé un gruppo di intellettuali (Brancati, Stille, Vittorini, Alicata, Montanelli per citarne solo alcuni) accomunati dal desiderio di andare al di là della retorica di regime. La rivista si serve della fotografia in maniera nuova: è la prima a utilizzarla come metafora o messaggio e non solo come illustrazione o decorazione. Le foto sono scelte con un preciso intento polemico e satirico, spesso "costruite". Lo stesso Longanesi, con la collaborazione del fotografo Cesare Barzacchi sceglie i soggetti e li monta nella "scenografia" prescelta.

In quanto al settimanale "Tempo" è il primo ad aprirsi alla cosiddetta fotografia "d'autore" affidando al fotografo direttamente la realizzazione del servizio: è il famoso "fototesto" di cui parla Federico Patellani, autore per il giornale di numerosi servizi[92]. Con lui collaborano alla rivista anche Lucio Ridenti, Giuseppe Pagano, Domenico Meccoli, Lamberti Sorrentino. Non sono fotografi professionisti ma coltivano la fotografia

---

[92] Il Termine *fototesto* venne utilizzato per la prima volta da Patellani nel 1943 in uno scritto titolato *Il giornalismo nuova formula*, pubblicato in "Fotografia", annuario Domus, Milano 1943. Patellani proponeva la sua formula di giornalismo illustrato moderno: «Il racconto è affidato in prima linea alla fotografia, mentre alla parola brevi testi e didascalie – è riservata la funzione di racconto e commento» e le sue affermazioni divennero ben presto una sorta di manifesto del fotogiornalismo italiano. *Cfr.* Federico Patellani, *Fotografie per i giornali*, Kitty Bolognesi e Giovanna Calvenzi, (a cura di), Art&, Udine 1995 e Italo Zannier, *70 anni di fotografia in Italia*, Punto e virgola, Modena 1978.

per hobby o come complemento del loro lavoro di inviati. Il fotografo professionista in questi anni non ha ancora ottenuto in Italia un preciso status nel mondo dell'informazione.

Questi scarsi tentativi di avvicinamento al fotogiornalismo cesseranno naturalmente allo scoppio della seconda guerra mondiale quando l'unico materiale fotografico e cinematografico autorizzato a circolare sarà quello prodotto dal LUCE. Esistono i fumetti ma essi sono da considerarsi un genere totalmente diverso. In quanto alla "Domenica del Corriere" non si trasformerà mai in rotocalco[93].

Con la fine delle ostilità il giornalismo italiano esce dalle restrizioni imposte dal regime e dalla censura militare. Cominciano a circolare le riviste come "Life", "Look", "Paris Match". Arrivano i reportage di guerra dei fotografi d'oltralpe. Si viene a contatto con un altro modo di intendere e usare la fotografia[94].

Cambia dunque il rapporto fra immagine, fotografica o meno, e stampa. Il mondo italiano è ancora dominato da una cultura "alta", letteraria, che prevale su quella iconica essendo ancora l'immagine considerata un intervallo tra un testo e un altro, un semplice divertimento. Appaiono ora nuove formule di comunicazione, che si rivolgono a pubblici diversi: da un lato il fotoromanzo, dall'altro il settimanale d'attualità. Il primo si rivolge a un pubblico basso, al proletariato spesso ancora analfabeta o semianalfabeta. L'altro alla bassa borghesia impiegatizia[95].

---

[93] Il termine "rotocalco" viene usato per indicare tutti i periodici stampati con metodo calcografico e con macchine per stampa rotative, dove le matrici e l'organo di pressione sono ambedue cilindrici e la carta, abitualmente in nastro continuo, viene fatta passare premuta fortemente fra un cilindro di pressione e il cilindro matrice, asportando l'inchiostro fluido contenuto nelle parti staccate. L'alta rotazione e la ripulitura costante del cilindro eliminano le macchie scure, rendono continuo e uniforme il colore, consentono la riproduzione perfetta di fotografie, bozzetti, illustrazioni di ogni tipo in modo nitido e fedele.

[94] "Paris-Match", che con "Marie-Claire", "Tele'sept Jours", "Le Figaro" e "Parents" apparteneva a Jean Prouvost magnate dell'industria tessile francese, è forse la più famosa rivista europea. Nel 1957 raggiungerà la tiratura di 1.800.000 copie. Da questo momento, come per altre riviste compresa "Life", a causa della massiccia concorrenza televisiva comincerà il declino.

[95] Per il fotoromanzo cfr. AA.VV. *Fotoromanzo: fascino e pregiudizio*, Savelli 1979.

Questi periodici spingono il lettore, o meglio il “consumatore di immagini” all’evasione: vi è sempre un “eroe”, la vicenda viene raccontata per immagini, sia che nel fotoromanzo si snodi per decine di quadri in successione e per molte settimane, sia che venga condensata in alcune pagine di fotografie con ampie didascalie nel settimanale di attualità. Nei rotocalchi le foto corredano tutti i servizi e talvolta costituiscono esse sole un servizio con la didascalia come filo conduttore. Si tratta cioè di un servizio “scritto” con la macchina fotografica e le foto, acquistate nelle migliori agenzie del mondo e dai migliori fotografi e poi ulteriormente selezionate, sono spesso per qualità quanto di meglio il mondo giornalistico possa offrire: «Ogni rotocalco tende a restringere a una lingua iconica o a un uso simbolico delle immagini le funzioni stesse del linguaggio verbale e finisce perciò per avere sul lettore un impatto prevalentemente visivo. Ma un rotocalco non parla solo attraverso le fotografie: parla attraverso la copertina, le funzioni dei fototesti, le scelte dei titoli, le grandi divisioni di argomenti, la struttura dei sommari. Parla soprattutto attraverso il taglio pubblicitario delle inserzioni e le scelte formali adeguate ai singoli messaggi»[96].

La copertina è l’aspetto piu appariscente del rotocalco, il suo “identikit”. Quasi sempre a colori, qualche volta disegnata, per lo più dominata da una foto grande in primo piano o da una foto principale con corredo laterale di piccoli riquadri che si riferiscono agli articoli più importanti contenuti all’interno, essa è l’immagine del settimanale, «la presentazione sistematica e ripetitiva del mondo dei miti su cui si vuole richiamare il processo identificativo del lettore». Per questo tende a mantenere una griglia iconica omogenea, in modo da permettere una facile identificazione. Ogni copertina può quindi rappresentare un vero e proprio test su cui si gioca il rapporto col pubblico. È a volte anche un indice preciso della classe dei suoi fruitori.

Ripetitive anche le didascalie, “la grande idea del settimanale” secondo Quintavalle. Per questo la sua lettura assomiglia molto a quella del fotoromanzo: basta sfogliarlo, scorrere rapidamente qualche scritta

[96] «La caratteristica dominante del sistema delle copertine è la sua sostanziale rigidità... sono sistemi retorici espliciti, ma usano figure retoriche diverse a seconda del pubblico cui si rivolgono». (Arturo Carlo Quintavalle, in Alberto Pesce-Anna Massenti (a cura di), *L’immagine settimanale. Il rotocalco*, Medialibri, La Scuola, Brescia 1983, p. 13.

sotto le foto, il resto, l'analisi più attenta dei vari articoli si può rimandare a dopo. Il settimanale, come il fotoromanzo propone quindi modelli di comportamento, una morale, sistemi di giudizio che proseguono in un certo senso l'antica tradizione del *feuilleton* e che sono interni al sistema di cultura piccolo-borghese.

I miti di ogni tempo dipendono dalle modalità con cui sono comunicati e anche le mitologie contemporanee sono determinate dall'attuale cultura di massa prevalentemente iconica. È l'immagine, in particolare quella fotografica e televisiva, che ne facilita la diffusione e la conoscenza. Per la sua apparente precisione e obiettività la foto si impone come il massimo documento e contemporaneamente, essa è anche la condizione essenziale per ogni funzione mitogena: essa permette di alienare l'interesse del lettore su una falsa cronaca del personaggio. È al fotografo che tocca il compito di assicurare quel grado di osservabilità, visibilità del personaggio che il pubblico richiede e che è la condizione essenziale che ha permesso il fenomeno del "divismo": «Se non ci fosse il fotografo, cesserebbe di venir alimentata la fiaba quotidiana per adulti che – fantasia della società, sistema d'alienazione, valvola emozionale o specchio collettivo, poco importa – soddisfa un bisogno comune e diffuso»[97].

Questi "giornali da vedere" hanno tirature altissime per l'epoca e le abitudini italiane. Nascono due poli, Milano e Roma. A Milano soprattutto con l'"Europeo" (1945), "Oggi" (1945) e "Epoca" (1950). Questi periodici sono basati su una immagine fotografica abbastanza sofisticata, vicina a quella di "Life", anche se "Oggi" dell'editore Rizzoli (che aveva ripreso il nome del precedente settimanale diretto nel 1942 da Pannunzio e Benedetti) punta sin dall'inizio sul *reportage* di vita mondana internazionale e sull'attualità anche scandalistica, presentata con discrezione.

---

[97] Attilio Colombo in A. Pesce – A. Massenti, *Op. cit.*, p. 85. Scrive Paolo Occhipinti nello stesso volume: «La fotografia legata al testo garantisce in tutta evidenza il lettore della obiettività di ciò che il giornale racconta. La didascalia che la accompagna e la descrive nei minimi dettagli, senza necessariamente interpretarne il significato, è il segreto della leggibilità e dell'alto indice di gradimento dei "familiari", perché rimanda alla lettura del testo soltanto il lettore che voglia approfondire l'argomento, mentre accontenta l'altro che per mancanza di tempo o di interesse intende rimanere alla superficie dei fatti», p. 35.

Diretto fino al 1956 da Edilio Rusconi, per la novità della sua formula basata sulla ricchezza delle informazioni e su una ampia documentazione fotografica "Oggi" si affermerà come uno dei più diffusi rotocalchi italiani. La sua posizione politica di centrismo democratico, che riflette, nel rispetto dei valori morali tradizionali, il costume e le opinioni della classe media, lo renderanno subito il tipico settimanale "familiare"[98].

A Roma, nel dopoguerra nascono rotocalchi più spregiudicati, rivolti a un pubblico di minor livello culturale: "Crimen", "Cronache", "Cronaca Nera", "Reporter". È tornata in edicola la "Domenica del Corriere" con una diffusione di quasi un milione di copie; escono nel 1947 "Settimana Incom", nel 1948 "Settimo giorno"; su queste riviste l'immagine è sempre dipendente dal testo scritto. Manca del resto in Italia, a parte pochissimi nomi come Patellani, la figura professionale del fotogiornalista le cui immagini siano in grado di sostituire un articolo. Il *fotoreportage* è considerato un genere di seconda categoria.

Ma c'è un'altra funzione che la fotografia del dopoguerra, in ritardo di anni rispetto agli altri Paesi si attribuisce diretta conseguenza dell'oscurantismo fascista: svelare l'esistenza della quotidianità sconosciuta, spesso triste, a volte drammatica. Sono gli anni dei "viaggi al sud", nelle zone più disastrate e arretrate della penisola, allo scopo di mostrare una realtà di miseria sconcertante soprattutto perché non nota a chi non vi abita. Nel 1948 Tino Petrelli realizza un servizio su un poverissimo paese della Calabria: Africo. Queste foto avranno un impatto emotivo fortissimo sul pubblico e il servizio sarà venduto in molti Paesi.

L'esperienza più interessante è senz'altro quella che vede nel 1952 l'antropologo Ernesto De Martino a capo di una spedizione universitaria per ricostruire, con una ricerca interdisciplinare (musica, etnologia, fotografia) l'itinerario lucano di Carlo Levi, autore di *Cristo si è fermato ad Eboli*. Fotografo della spedizione il sardo Franco Pinna. Lo spunto per

[98] Nel 1946 Ivo Meldolesi per "Oggi" realizzerà il famoso servizio sul bandito Salvatore Giuliano. Cfr. Maria Elisa Dalgri, *Le inchieste sociali nei settimanali "L'Europeo", "Tempo", "Oggi", ed 'Epoca" dal 1945 al 1955*, tesi di laurea, Università Cattolicsa, AA 1997-1998. Cfr sul fotogiornalismo in Italia Uliano Lucas – Maurizio Bizzicari, *L'informazione negata. Il fotogiornaslismo in Italia 1945-1980*, Dedalo, Bari 1981; Id., *Moti, realtà, utopie. Fotografie e fotoreporter tra innovazione e tradizione*, in A.L. Carlotti (a cura di), *Fotografia e fotografi a Milano dall'800 a oggi*, Abitare Segesta, Milano 2000.

queste indagini arriva dal cinema neorealista contraddistinto da un nuovo atteggiamento verso la realtà, da una presa di coscienza dei problemi sociali del tempo. Autori diversi tra loro come Rossellini, Visconti, De Sica, Zavattini si trovano assieme in questa impresa. Saranno del resto registi come Lattuada, Comencini, Pasinetti a servirsi, all'inizio della loro carriera cinematografica, della fotografia[99].

Il primo direttore di una rivista a servirsi della fotografia non più come appoggio al testo ma come testo essa stessa sarà Elio Vittorini nel "Politecnico" (Milano 1945-1947). Reduce dall'esperienza di "Omnibus" Vittorini illustra con foto nel 1942 il volume *Americana* (Bompiani) tanto che Antonio Arcari parlerà in questa occasione di "primo esempio di integrazione fra testo e fotografia". Al "Politecnico" collaborerà il famoso grafico Albe Steiner[100].

Intorno alla prima metà degli anni cinquanta è nata una nuova generazione di fotografi professionisti che proviene in gran parte dal giornalismo scritto e che si propone di elevare il *fotoreportage* al prestigio che gode negli altri Paesi. Si parla di due "scuole", ancora Milano e Roma. A Milano operano Mario Dondero, Ugo Mulas, Alfa Castaldi, Carlo Bavagnoli, Chiara Samugheo, Uliano Lucas; A Roma Antonio e Nicola Sansone, Franco Pinna, Calogero Cascio, Mario Carubba per fare solo alcuni nomi. Questi nuovi fotografi non lavorano su commissione ma propongono essi stessi i loro servizi ai giornali. Conoscono e si ispirano al lavoro dei grandi fotografi stranieri e hanno in mente riviste come "Paris-Match", "Stern", e naturalmente "Look" e "Life".

Nel 1953 nascerà "il primo giornale interamente fotografico del mondo", "Le Ore", diretto da Salvati Cappelli e Pasquale Prunas. I fotografi ne sono i veri padroni e questo rappresenta una rivoluzione nel settore del fotogiornalismo. I testi non superano mai le cinque righe e

---

[99] Cfr. F. Ferrarotti, *Mass media e società di massa*, cit., pp. 15-50.

[100] È stato "Il Politecnico" a tenere a battesimo un singolare esperimento di comunicazione visiva: il fotoracconto di Luigi Crocenzi, documentarista cinematografico. Il racconto, intitolato "Occhio su Milano" era tutto impostato su foto e pochissime didascalie. Nel 1950 Vittorini e Crocenzi vanno in Sicilia per scattare le foto che avrebbero illustrato tre anni più tardi l'edizione di *Conversazione in Sicilia*.

sono il supporto alle immagini in quanto "ogni foto deve valere mille parole"[101].

Sui giornali quotidiani le cose sono diverse: l'autonomia della foto diminuisce fino a scomparire: essa non viene di solito scattata né usata per motivi personali o famigliari, né con criteri estetici o artistici, né intenti di "denuncia". Il luogo comune "vuole" che essa rappresenti la realtà: sono pochi i lettori che sanno che essa mostra solo quello che la redazione vuol far vedere. Se la foto appare nello stesso giorno su quotidiani di tendenze opposte essa assumerà infatti significati divergenti. È la testata che parla precedendo la foto e avvallandola. Le didascalie concorrono a "spiegarla" secondo l'ottica redazionale. Sono inoltre altri espedienti, usati dai redattori, che aiutano una certa interpretazione: le dimensioni (ostentata a tutta pagina, confinata in una colonna), la collocazione (in prima o seminascosta nelle pagine interne); il piazzamento: in alto, in basso. È fondamentale anche il rapporto fra le foto di uno stesso giornale, tra foto e rubrica.

Esiste una "iconografia" della prima pagina, arrivando a modelli forse neppure numerosi delle 'illustrazioni tipo': il volto dell'uomo politico, le foto-richiamo con guerre, violenze, nudi di donna; le foto da cerimonia: strette di mano ufficiali [ricordiamo l'immagine delle mani unite di Arafat e Rabin il giorno della firma del primo accordo di pace, matrimoni 'del secolo', parate militari; da terza pagina con immagini di terre lontane, richiami artistici, foto di inchieste sociali; da pagina di cronaca con l'immancabile cadavere, un tempo nascosto sotto un lenzuolo ora spesso esibito; da pagina sportiva in cui viene fissato il momento dell'arrivo al traguardo, del goal, del K.O. ecc[102].

Da qualche tempo si tende ad ostentare foto che provocano raccapriccio: «Le morti violente di giornata reclamano l'esibizione del

---

[101] Alcune importanti agenzie italiane del dopoguerra sono la "Publifoto" di Vincenzo Carrese e "La Rotofoto" di Fedele Toscani, la "Giancolombo" di Gian Battista Colombo, la "Sport Informazioni Foto" di Walfrido Chiarini e Vito Liverani che diverrà nel 1958 l'attuale "Olympia", ancora oggi l'agenzia italiana con maggiore tradizione. Altri nomi: "Farabola", di Giuseppe Farabola, "Rotofoto" di Fedele Toscani.

[102] L. Pignotti, *Il discorso confezionato. Informazione, arte cultura nella società dei consumi*, Vallecchi, Firenze 1979, p. 112. Cfr. Stefano Mura*, L'evoluzione delle prime pagine su alcuni quotidiani italiani degli ultimi vent'anni*, Pubblicazioni dell'I.S.U. Università Cattolica, Milano 1994.

corpo straziato, dello spargimento di sangue, i cui rivoli sul volto, sulle mani e per terra dovranno essere estremamente visibili. Se il cadavere è poco appariscente (perché un po' distante dal fotografo, o seminascosto, o dilaniato dall'esplosione, o arso dalle fiamme, o esiguo dopo una macabra riesumazione...) c'è sempre l'indice compiacente di qualcuno, o la freccetta nera, o il cerchietto bianco, che aiuta a ravvisare, o a ricreare con gli occhi della mente, gli estremi enunciati dalla didascalia. Se poi per qualche motivo contingente la salma non è disponibile si farà ricorso al luogo del delitto, fotografato con o senza tracce di sangue. Nella peggiore delle ipotesi si mostrerà il soggetto da vivo. Quando si tratta di una donna si ha addirittura la possibilità di provocare nell'osservatore con il brivido anche la commiserazione: "Quant'era bella!". In questo caso specifico il clou lo si ottiene con le mondane sgozzate, con le attricette morte in un incidente, con le fotomodelle stroncate dalla droga che nella versione "viva" dovranno far mostra retrospettiva di varia provocante nudità»[103].

Vistose e in numero sempre crescente, nelle dimensioni ormai a tutta pagina, queste immagini dovrebbero indurre il lettore a capire che si tratta di meccanismi di mercato: il dolore, l'orrore, la violenza si "vendono" bene. In realtà questo può far pensare anche a una notevole carenza creativa, a una pigrizia mentale. L'arrivo delle notizie attraverso la televisione ha aumentato questo desiderio di passare ogni limite nel mostrare la faccia della tragedia come apparente dimostrazione di spregiudicatezza, coraggio e alto grado di credibilità: il "mondo è cattivo", la "società è violenta", "noi mostriamo il volto della società". Le agenzie di stampa del resto si sono rese conto che la notizia più vendibile è quella negativa: «Il meglio è difficilmente rappresentabile. La routine (un treno che scorre via in orario senza incidenti) finisce per diventare "invisibile"... Solo il peggio si vende bene... L'interferenza tra l'immagine

[103] *Idem*, p. 112. F. Colombo, *Rabbia e televisione*, Sugarco, Milano 1981, pp. 77-78. Scrive Goffredo Fofi (*Il reportage falcidiato dal clamore del nulla*, in "Domenica de Il Sole-24 Ore", 13 marzo 1994): «Troppo spesso la stampa, anche in fatto di foto, continua a preferire il sensazionale al significativo, l'estremo al comune, il gridato al narrato. Nel campo dei reportage scritti, novità sulle pagine dei giornali non se ne vedono. Impera una grande superficialità e raramente gli inviati intendono scoprire e spiegare le realtà nelle sue pieghe come nelle sue evidenze; e sembrano invece vieppiù schiavi della televisione e della sua effettistica immediatezza, della sua ricattatoria morbosità».

e la memorizzazione, conscia e inconscia, che avviene nell'individuo destinatario e che si è depositata nelle culture (colme di tensione, di angosce e attesa negativa) favorisce l'esplosione del dato negativo nella comunicazione visiva. Gli dà cioè un tono più alto di credibilità. La prova è semplice: lo spettatore comune non sospetta mai della immagine di una disgrazia. Sospetta quasi sempre della immagine di una celebrazione»[104].

Questo naturalmente porta a volte a "costruire" immagini drammatiche come ci ricorda Alberto Pasolini Zanelli a proposito di una suggestiva foto apparentemente scattata durante l'ultimo incendio californiano: quella di un pompiere affumicato ed esausto che cercava scampo e refrigerio in una piscina, inginocchiato sul bordo, rovesciandosi l'acqua in testa, sullo sfondo le facciate delle belle case svuotate dalle fiamme. «La qualità della foto è superba, il significato è intenso anche adesso che hanno scoperto che era un falso, che il bravo fotografo aveva ritoccato lo sfondo e ricostruito la scena, inventata la storia, condotto il protagonista in una piscina di ogni giorno»[105].

Gli infortuni di questo tipo sono sempre più numerosi, sia sulla stampa scritta, che in televisione. Un settimanale prestigioso come "Times" ha pubblicato dandovi massimo rilievo impressionanti foto di bambini prostituti nelle strade di Mosca e ha in seguito scoperto che era una scena inventata da un aspirante fotografo russo di diciassette anni. Dopo i tumulti di Los Angeles (1993) il quotidiano "Usa Today" ha presentato immagini di una "banda giovanile", armata, pronta all'apparenza ad entrare in azione. In realtà i ragazzini stavano portando le armi, raccolte

---

[104] Cfr. F. Colombo, *Rabbia e televisione*, Sugarco, Milano 1981, pp. 77-79. Oggi tuttavia scrive: «Poniamo questa domanda: se eliminassimo le immagini tragiche, che tipo di operazione faremmo? Rassegnazione? Tranquillità? Maggiore equilibrio? Una visione più pacata del mondo? Temo che si tratterebbe di una operazione impossibile ed è per questa ragione che io non credo ai predicatori della cronaca rosa. È legittimo sognare un mondo senza queste immagini mortali e lavorare per esso. Dipingerlo per coprire la realtà però non è un'operazione possibile, per quanto indesiderabile la realtà possa apparire. Poniamo la domanda in un altro modo. Si possono tagliare le immagini tragiche senza alterare la cronaca del mondo? Io credo che la risposta sia no. Credo che le immagini dimostrino il peso delle tragedie che ci stiamo trascinando dietro, senza risolverle, di decennio in decennio». *Ultime notizie… cit.*, p.155.

[105] Alberto Pasolini Zanelli, *Nulla sembra più vero del falso*, in "Domenica de Il Sole-24 ore", 5 marzo 1994.

nel quartiere, alla polizia per venderle. Qualche anno fa l'immagine, apparsa sulla "Washington Post", di una bimba di otto anni, "già schiava dell'eroina" aveva commosso l'America e vinto il premio Pulitzer: era una vicenda inventata di sana pianta.

I *reportage* in diretta di combattimenti e bombardamenti mostrano spesso simulazioni, attacchi aerei "ricostruiti" da un operatore. È un falso il bombardamento dei piloni che portano l'elettricità a Kabul, presentato come "la più grande operazione di sabotaggio di tutta la guerra". Lo simulano dodici giorni dopo l'attacco. Gli operatori arrivano in Afghanistan con tutta la troupe, con Rather travestito da guerrigliero, ma la battaglia è già finita: ne girano un'altra convincendo i ribelli ad attaccare un caposaldo nemico abbandonato. Nello stesso modo furono "documentate" molte altre battaglie della storia. È diventato, se non regola, uso, nelle guerre civili pagare i combattenti perché sparino nell'angolatura giusta per la telecamera (o la macchina fotografica) qualche raffica supplementare, vera o finta "purché in tempo per il telegiornale della sera". Forse milioni di fotografie sono già in se stesse, senza ritocchi, delle foto "false" perché l'inquadratura nasconde molto più di quanto riveli.

Non dimentichiamoci tuttavia quanto scrive Scianna: «Sappiamo, anche se forse non lo sappiamo mai abbastanza – che con la fotografia si può mentire, ma sappiamo che si può usare per dire qualche verità e soprattutto continuiamo a credere che in ogni fotografia permanga una traccia di realtà. Tant'è vero che per farla mentire, subdolamente o creativamente, bisogna sempre intervenire dall'interno o dall'esterno. E sappiamo anche che bisogna mettere instancabilmente in guardia sull'ambiguità della cosiddetta obiettività fotografica. Ma… «ci assale il dubbio, sempre più spesso ci assale, che in molti di questi discorsi sulla fotografia come menzogna e finzione, piuttosto che l'angoscia, oggi disperata esigenza di continuamente smascherarla quella menzogna, ci sia il gusto se non la volontà di affermare che sempre la fotografia è menzogna e finzione, come se ci si volesse liberare del suo peculiare, e per me preziosissimo residuo di documento, di traccia, come di un inutile

e pericoloso fardello, il fardello appunto, della testimonianza, della memoria»[106].

5. *Storia e fotografia.*

«Il valore informativo attribuito alle immagini, più che dal loro contenuto dipende dall'atteggiamento degli storici di fronte al materiale iconografico. La storia è sempre stata e lo è anche ora debitrice soprattutto ai testi; utilizza solo marginalmente i documenti visivi che tende a considerare secondari; nella maggior parte dei lavori di carattere storico, l'iconografia è un allegato della bibliografia; le fonti visive sono a volte chiamate in soccorso ma solo per dare una conferma, per precisare un dettaglio; le opere di storia (quelle scolastiche, ma anche quelle divulgative e addirittura quelle per gli specialisti) sono piene di illustrazioni, generalmente mal commentate, spesso ripetitive, delle quali ci si chiede se non servono da aggiunta, da lusso supplementare». Così scriveva Pierre Sorlin in uno studio dedicato alla *Sociologia del cinema* in cui tuttavia egli si definiva "storico, che scrive per gli storici": era il I977[107].

Da allora le cose non sono cambiate molto. Mentre nessuno storico citerebbe un testo senza commentarlo si ritiene che per una illustrazione sia sufficiente un breve chiarimento prettamente tecnico. C'è la tendenza a sopravvalutare ciò che è visivo: spesso si fa appello all'immagine quando le parole non sembrano sufficienti e si attribuisce loro un potere quasi "magico", di garante dell'autenticità di ciò che si sta dicendo. Ma sia che venga disprezzata sia che venga sopravvalutata la fonte iconografica è sempre ritenuta ausiliaria. Abituati ad usare testi scritti gli storici a loro volta scrivono testi, si servono di parole, di discorsi. Quando usano fonti visive le usano "come se si trattasse" di documenti scritti, con gli stessi metodi, gli stessi criteri. La maggior parte delle illustrazioni servono

---

[106] F. Scianna, *Il linguaggio che mente meno*, in "Domenica del Sole24 Ore", 20 luglio 1997.

[107] Pierre Sorlin, *Sociologia del cinema*, Garzanti, Milano 1979, pp. 36-37. I volumi: Silvio Bertoldi (a cura di), *I tedeschi in Italia. Album di una occupazione*, Rizzoli, Milano 1994 e Giorgio Galli (a cura di) *Hitler e il nazismo. Album del Terzo Reich*, Rizzoli, Milano 1994 sono esemplari, in questo senso.

soprattutto per “descrivere”: si ritiene che esse siano più “vive” e quindi più “vere”.

Eppure lo storico non può ignorare quello che l’uomo comune ormai sa bene: che il mondo esterno non è “come appare”, come lo “vediamo” e neppure come lo “fotografiamo”. Spesso il “visibile” di un’epoca è ciò che i fabbricanti di immagini cercano di captare e ciò che gli spettatori accettano senza stupore. Le fluttuazioni del visibile non hanno nulla di casuale: rispondono ai bisogni o al rifiuto di una formazione sociale. Un gruppo vede ciò che può vedere, e ciò che è capace di percepire definisce il perimetro entro cui esso è in grado di porre i propri problemi.

Le trasformazioni del visibile appaiono tuttavia difficili da captare. Lo storico non ha l’abitudine di guardare sistematicamente le immagini, di interrogarle[108]. «Il rapporto fra storico e *media* è precario”, se si avventura fuori dai confini tradizionali “può soccombere di fronte a regole e a comportamenti che non padroneggia”. Tuttavia “o ci si ritira dentro una cittadella accademica incapace di reggere l’assedio dei media o si impara a padroneggiare nuovi territori, con nuovi linguaggi, nuove tecniche, nuove metodologie». È sul campo, del resto, che gli storici stanno acquistando una familiarità con le immagini che tenderà sempre più a sottrarle al ruolo ausiliario cui fino a questo momento sono state costrette[109].

Per stabilire la falsità o autenticità di un documento iconografico dovremo adattare la critica delle fonti alle possibilità di riproduzione tecnologica della realtà nella società contemporanea. Non dimentichiamo

---

[108] «Ogni storia ha una sua collocazione gerarchica delle fonti. Per la storia istituzionale le immagini, i gesti, le canzoni, i film occupano l’ultimo gradino della piramide, “paccottiglia” e null’altro. Al vertice i “testi sacri”, “documenti unici espressione del potere: autografi ed editti reali, discorsi politici, citazioni bibliche o coraniche, giudizi di Marx, Lenin o Mao. La scelta di collocare i media come fonti deve quindi, come vedremo, necessariamente collocarsi negli ambiti di quella che è stata definita come “nuova storia”... La storia tradizionale (ma quante accezioni in questo aggettivo!) non aveva domande da porre alla fotografia, al cinema, alla radio, alla televisione; erano parti di un universo che disprezzava o che semplicemente ignorava. Oggi il loro uso come fonti costituisce una delle più clamorose opportunità che scaturisce dall’uso pubblico della storia». Giovanni De Luna, *L’occhio e l’orecchio dello storico*, La nuova Italia, Firenze 1993, p. 7.

[109] Idem, pp. 15-16.

tuttavia che anche la falsificazione dei documenti è un progetto di organizzazione del consenso in grado di gettare luce su alcuni aspetti dei regimi totalitari e dei loro rapporti con le masse. Altrettanto importante il grado di intenzionalità che è dichiarata quando le foto sono ufficiali, destinate alla comunicazione; implicita quando le foto sono personali, private[110].

Cinema, televisione, radio, fotografia possono assumere valenze diverse se sono usate come testimoni degli eventi del nostro tempo o come mezzi per raccontare la storia, strumenti di divulgazione e di narrazione; nel primo caso, lo storico li utilizza come fonti, e si cala nel presente che le ha prodotte; nel secondo si confronta col passato che pretendono di poter raccontare. Del resto questo tipo di materiale diviene insostituibile, se abbandonata una storia ideologica, politica o diplomatica, ci si volge invece allo studio della vita quotidiana, della mentalità, dell'immaginario, del consenso (o dissenso) nei confronti di un regime.

Esiste tutta una problematica connessa al problema dell'autenticità di cui parla in modo esaustivo Mignemi. Tuttavia per lo storico, secondo noi, questo problema ha un'importanza secondaria. Molto più importante è invece la veridicità di ciò che la foto rappresenta. Il concetto di vero e falso riferito alla fotografia è infatti tutt'altro che un problema semplice: lo storico fa «troppo spesso riferimento all'immagine singola, finisce con il confrontarla sempre e soltanto con la realtà rappresentata, con l'assolutizzare cioè proprio quel valore di prova della fotografia che, come abbiamo visto, suscita in generale tanta giustificata diffidenza»[111].

---

[110] «Gli intenti celebrativi delle fotografie ufficiali dei regimi totalitari o l'esasperata esigenza di spettacolarizzazione delle fotografie utilizzate dai *media* delle democrazie ci hanno abituati a considerare l'intenzionalità come perennemente coniugata con l'eventualità della manipolazione; le "foto di tutti", invece, corrono meno rischi non solo per l'inadeguatezza del mezzi tecnici in possesso dei non professionisti ma perché l'unica intenzione che ne guida gli autori è quella di garantirsi la nitidezza del soggetto da ritrarre inseguendo il sogno di non vedersi sfuggire, annientati dal tempo, le persone, le cose e i luoghi a lui cari». L. Lanzardo, *Immagine del fascismo. Fotografia storia memoria*, Angeli Milano 1991.

[111] Peppino Ortoleva, *La fotografia*, in AA. VV. "Il mondo contemporaneo", *Gli strumenti della ricerca*, 2, La Nuova Italia, Firenze 1983, pp. 1139-1140. «Perché mai dovremmo fidarci delle fotografie – si chiede Michele Giordano – Solo perché ci intimidisce il loro realismo? Ma abbiamo visto che il realismo fotografico si limita a

È dunque l'ambiguità, la complessità del messaggio iconico, l'emotività che troviamo sia in chi fotografa sia in chi guarda la fotografia, in una parola la soggettività di questo tipo di fonte che provoca la diffidenza degli storici. Ma esistono fonti "oggettive"? Esistono fonti che lo storico possa assumere senza sottoporle a contestualizzazione, a una lettura critica tesa a superarne la soggettività, o a recuperarne la soggettività come valore? Esistono fonti che non abbiano altrettanta valenza "ideologica" del materiale iconografico? Fonti che parlino da sole (contrariamente alle foto), che possano essere usate immediatamente, che non debbano essere confrontate con altre, in una parola "interpretate"?

Forse l'ambiguità attribuita alla fotografia è piuttosto un'ambiguità attribuibile all'atteggiamento di molti storici di fronte a materiali "nuovi", che si conoscono poco e che proprio perché "diversi" dai soliti utilizzati tradizionalmente non si è ancora imparato ad usare. Da qui la necessità di riportare questa fonte "diversa" nell'alveo della tradizione scritta. Se aggiungiamo le didascalie, traduciamo il linguaggio iconico nel più rassicurante e noto linguaggio verbale allora lo storico tradizionale si sente rassicurato: è di nuovo nel suo territorio. Per questo "la carta stampata ci sembra il luogo privilegiato per lo studio della fotografia in sede storica" (e per *carta stampata* si intende *i giornali*): «Il fatto di venire consumata pubblicamente rende la fotografia stampata più controllabile, e quindi analizzabile... La fotografia stampata si sottrae alla straripante influenza del privato... esercita la propria azione sul corpo sociale, esercita cioè un'azione *media* e perciò si presta meglio all'analisi critica». Inutile sottolineare l'ingenuità di questa posizione. I giornali, in quanto "scritti" sarebbero documenti più affidabili, meno ideologici delle fotografie[112].

---

quell'unica e inarticolata esclamazione: "È stato"; per il resto la fotografia è muta o, se si preferisce, può dire tutto, il che poi è lo stesso. "Che uso potrà farne allora lo storico? "Un uso assai ristretto, a meno che non voglia rinunciare alla sorveglianza critica". Cosa aspettarsi dalla fotografia? "Poche informazioni critiche e molte notizie che si sottraggono alla sorveglianza critica e accrescono la nostra informazione su un piano inaccettabile al linguaggio verbale». M. Giordano, *Fotografia e storia*, in "Studi storici", n. 2, aprile-giugno 1982, pp. 826-827.

[112] Cfr. quanto scrive Nicola Tranfaglia, *Il giornale* AA.VV., "Il mondo contemporaneo. Gli strumenti della ricerca", cit., pp. 1085-1100) a proposito dell'utilizzo dei giornali come

Secondo noi, in realtà ciò che preoccupa in generale molti storici è la possibilità di imbattersi in sentimenti, in stati d'animo personali o collettivi che la storiografia non è ancora in grado di studiare e valutare scientificamente. Eppure è proprio l'uso delle immagini come elemento portante di una comunicazione che fa emergere l'ambito di maggiore originalità di questa fonte. Le moltissime foto violente che documentano guerre, esecuzioni, assassini non possono essere usate dallo storico secondo i metodi tradizionali. Esse tendono a decontestualizzare l'evento, a renderlo unico e irripetibile (ma non è questa la caratteristica che ha distinto la storia da altre scienze, lo studio dell'*unicum*?), senza tempo, senza spazio. Ma sono proprio queste immagini "che ci aiutano invece a recuperare emozioni e passioni collettive, l'orrore, la vita, la morte, la pace, la guerra[113].

Come vi sono complessi legami fra la società e la fotografia, fra la "cultura fotografica" e i principali valori sociali al cui servizio spesso la fotografia si è posta volontariamente o meno, così vi sono strettissimi legami fra la storia dell'affermarsi di questa tecnica e la storia politica. Se seguiamo il suo diffondersi in Italia ci accorgiamo che essa si afferma soprattutto dopo l'Unità, "monumento" per il nuovo Stato, nel momento del trionfo del positivismo come cultura di una classe, la borghesia, che desidera farsi protagonista di un'epoca caratterizzata dalla fede nello sviluppo delle scienze e delle tecniche e dell'economia industriale.

Il professionista che fornisce i propri prodotti alla società è del resto egli stesso prodotto di questa società, ne interpreta le esigenze e le ideologie che ha assorbito. Così in Italia il turismo, l'incremento

---

fonte per la storia sottolineando «la necessità di una lettura improntata al sospetto e alla diffidenza, in assenza di altre fonti che possano agire da strumenti di verifica e di controllo».

[113] G. De Luna, *op. cit.* «Se introduciamo nella nostra riflessione sulla genesi della conoscenza storica e del suo vero valore la sola nozione di fotografia – scrive Paul Valery – essa ci suggerisce subito questo ingenuo interrogativo: 'Questo fatto che mi è stato raccontato, avrebbe potuto essere fotografato?'. La storia può conoscere solo cose sensibili e poiché la sua base è la testimonianza verbale tutto ciò che costituisce una sua affermazione positiva deve poter essere decomposto in cose viste, in momenti di presa diretta, corrispondenti ciascuno all'atto di un possibile operatore, di un demone-reporter fotografico. Tutto il resto è letteratura». Citato da F. Scianna, *Fotografia arte prosaica*, cit.

demografico, lo sviluppo economico, l'emergere di nuovi ceti, tipici fenomeni del secondo Ottocento, evidenziano attraverso le fotografie i propri ritmi di crescita e le proprie priorità espressive. Non a caso nel nostro Paese all'inizio lo sviluppo maggiore è proprio del vedutismo e della riproduzione di opere d'arte. Nella vicina Francia invece il genere che si impone precocemente è il ritratto, forse proprio per l'affermarsi di larghi strati della società che sentono il bisogno esibizionistico di essere rappresentati per esistere, celebrati per far parte di quella storia che li aveva fino a questo momento esclusi[114].

I nuovi strati sociali che emergono dopo l'Unità soprattutto nelle grandi città come Milano, Torino, Firenze, divengono clienti abituali degli atelliers fotografici. Ma è soprattutto a Roma, sede di ministeri, che si crea uno strato numeroso di funzionari; alle vedute della città, che ricalcano quelle delle stampe, si sostituiscono le riprese di episodi della vita di società: non solo balli di corte ma concerti all'aperto, concorsi ippici. Alla documentazione degli antichi splendori si aggiungono le celebrazioni delle grandi opere pubbliche come la nascita di nuovi quartieri, l'apertura di nuove vie di comunicazione, inaugurazioni di linee di battelli a vapore.

Dall'immobile Italia leopardiana dei dagherrotipi si passa al tentativo di esaltazione del nuovo Paese: «Occorre inventariare, catalogare, classificare, per far conoscere, mettere in comune, esaltare... La fotografia è in ottimi rapporti con la scienza positiva intenta a riordinare l'intero universo del sapere, e con la letteratura e l'arte percorse da aspirazioni al verismo e al realismo... Essa collabora alla creazione di una retorica nazionale didattica e celebrativa, traducendo in immagini *tòpoi* derivati da varie fonti o producendone di propri... Prende forma una sorta di dizionario visivo degli Italiani la cui validità non si può dire del tutto esaurita neppure oggi»[115].

La raccolta delle "bellezze naturali" sarà compiuta da numerosi fotografi spesso di basso livello, capaci però di dare vita a una vasta serie di stereotipi. I fratelli Alinari sono all'avanguardia, anche a livello tecnico e culturale, in questo senso e il Bel Paese viene trasferito su milioni di lastre secondo una concezione di apparente "neutralità". "Il modo di

---

114 Vedere Susan Sontag, *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1978.

115 Giulio Bollati, *Note su fotografia e storia*, cit., p. 31.

vedere Alinari" ha finito per sostituirsi, filtrando nelle strutture percettive di generazioni di italiani, agli stessi oggetti fotografati[116].

È con la guerra al brigantaggio che si può assistere a un primo esempio di pedagogia unitaria. I militari rivelano un'improvvisa "prodigalità fotografica" (come scrive Bollati). Vengono messe da parte l'immobilità, la passività, la censura sull'immagine di cadaveri. Questi ultimi vengono anzi messi in posa se si tratta di fucilati e spesso vengono organizzate macabre messe in scena in cui contadini vivi "recitano" davanti alla macchina fotografica la parte dei briganti. È quanto succede in tutte le guerre civili: i nemici vinti, contrariamente alla censura vigente per quanto riguardava invece le guerre nazionali, venivano mostrati e identificati sia come *morti* e quindi *sconfitti* sia come "criminali" (pensiamo alle foto di partigiani uccisi da fascisti e nazisti e mostrati con il cartello "banditen")[117].

Quanto incida non solo la mentalità ma anche la politica si può notare anche confrontando le foto italiane del periodo risorgimentale e quelle della guerra di secessione americana. Una differenza che non è tecnica, ma ideologica. Delle foto italiane restano impresse soprattutto immagini immobili, sullo fondo di campagne tranquille, giardini e ville patrizie, barricate deserte, ruderi antichi. Anche se si può notare una differenza fra il "modo repubblicano" e il "modo monarchico" di vedere la guerra: durante la difesa di Roma del 1849 si tentano fotografie "documentarie" che mostrano l'eroismo, la pietà per i feriti, i danni subiti a causa delle granate. Dieci anni dopo la censura di guerra (imposta, come abbiamo scritto, dai comandi francesi e piemontesi), impedirà la diffusione di ogni immagine realistica, in questo ricalcando l'esperienza di Fenton per la guerra di Crimea.

---

[116] Per quanto riguarda il campo della veduta e della riproduzione di opere d'arte la Casa Alinari costituisce un caso esemplare per qualità e durata (1850-1920). Nota anche in campo internazionale, vinse numerose medaglie alle varie Esposizioni universali. Cfr. AA. VV. *Gli Alinari fotografi a Firenze 1852-1920*, Firenze 1977.

[117] Per la prima campagna d'Africa e la guerra italo turca cfr. N. Della Volpe, *Fotografie militari*, Stato Maggiore Esercito, Ufficio storico, Roma 1980. Su fotografia e colonialismo vedere i due numeri monografici dedicati al tema della "Rivista di storia e critica della fotografia", *Fotografie e colonialismo*, I, II, 1981, n. 3; *Fotografie e colonialismo*, 2, IV, 1983, n. 5. Inoltre Paolo Morawski, *Fotografie delle colonie*, in "Studi storici", n. 2, aprile-giugno 1982.

Le fotografie di Mattew Brady mostrano invece sia i cadaveri dei nemici sia quelli dei propri combattenti senza distinzione. In esse la guerra appare per quello che è: un immane macello; le fotografie conservano una grandissima carica emotiva che è impossibile ritrovare nelle foto delle guerre europee fino alla I guerra mondiale. Ciò che invece le accomuna a queste sono i ritratti degli ufficiali in cui gli atteggiamenti sono ancora connessi a una concezione ottocentesca del proprio ruolo. Nella guerra civile americana, nonostante l'orrore, è ancora presente il senso dell'eroismo, del patriottismo che, al di fuori di foto ufficiali, scomparirà dalle immagini della Grande Guerra.

Gli storici che si sono occupati delle "terribili giornate del maggio '98" non hanno considerato come fonte documentaria il materiale fotografico prodotto in quei giorni sulla piazza, durante e dopo gli scontri. Eppure nulla più di quelle fotografie è in grado di restituirci il clima, l'atmosfera presente a Milano. È naturalmente fondamentale porsi la domanda: chi erano i fotografi, chi i committenti eventuali, quali le motivazioni, le circostanze che li hanno spinti tra le barricate, sulle vie e sulle piazze sconvolte dai tumulti. Sarà «il desiderio di raccogliere in maggior copia notizie attorno ai tristi fatti che andavano svolgendosi nella nostra città che ci ha obbligati a trovarci nei vari punti dove avveniva qualche cosa di grave e, lo confessiamo, non ci fu possibile resistere alla tentazione di colpire con qualche istantanea ciò che avremmo voluto narrare con maggior ricchezza di particolari». È quanto afferma Giuseppe Serralunga Langhi in un opuscolo di 50 pagine, corredato da 47 fotografie: la documentazione più completa sugli avvenimenti. Rinunciando alla "posa" i personaggi vengono inquadrati in modo moderno: spesso alcune foto sono scattate tenendo la macchina sopra il capo, come i moderni fotoreporter[118].

---

[118] *Supplemento illustrato* della *"Lega Lombarda"*, tip. Pulzato e Giani, Milano 1898, p. 3: *Milano durante i tumulti 6-10 maggio I898*.

Nel 1899 Camillo Boito, Giuseppe Fumagalli, Gaetano Moretti, Corrado Ricci propongono di costituire presso la Pinacoteca di Brera a Milano una raccolta fotografica «dove si raccoglierebbero, nel maggior numero possibile, fotografie di opere d'arte, di luoghi, di avvenimenti, di persone ragguardevoli in ogni campo dello scibile», come scrive, tra l'altro, la lettera circolare inviata a Istituti e privati. Il progetto si interruppe dopo alcuni anni ma arrivarono a Brera parecchie migliaia di foto. I fatti del '98 ebbero un cronista d'eccezione: Filippo Tommaso Marinetti che redige un *reportage* in francese,

Alla mattina gli operai avevano trovato chiusi i cancelli delle fabbriche, per ordine della Prefettura e delle autorità civili della città. Secondo molti giornali, fra cui "L'Illustrazione Italiana", in trentasettemila si sarebbero diretti verso Piazza del Duomo. In realtà solo alcune migliaia formeranno un corteo per raggiungere il centro, ma i giornali "borghesi", lasciando intendere che tutti gli operai milanesi avrebbero preso parte alla manifestazione giustificano in qualche modo la violenza della repressione.

Gli scontri più cruenti avverranno alle cinque del pomeriggio tra dimostranti e bersaglieri sulle barricate di Largo La Foppa. Luca Comerio, il fotografo che ha legato il suo nome ai fatti, descrive per "L'Illustrazione italiana" attimo dopo attimo lo scontro: quattro delle foto scattate verranno riprodotte spesso negli anni successivi. Sono immagini che riescono a testimoniare, con grande incisività, la tensione di quei momenti. Si tratta di foto in cui l'emozione suscitata cancella la complessità dell'evento. Le foto delle barricate si prestano inoltre «al meccanismo semplificativo e riduttivo secondo cui da un particolare si arriva a descrivere in modo arbitrario una situazione più complessa. È infatti la forza pubblica assediata la protagonista delle due pagine del settimanale in cui sono riprodotte le "istantanee". Non rimane spazio per valutazioni più profonde. In alto i dimostranti che posano "come se dovessero farsi il ritratto per l'amante", spavaldi. In basso, al centro, le forze che ristabiliscono l'ordine, assediate sia nell'impaginato sia nell'immagine di chiusura dove un esiguo drappello di bersaglieri spara in tutte le direzioni». Comerio diverrà poi, non sarà un caso, il fotografo ufficiale della Real Casa[119].

---

pubblicato a Parigi il 15 agosto 1900, su "La Revue Blanche" di Leon Blum (pubblicato in italiano dall'editore Sciardelli: *Les emeutes milanaises de mai 1898* nel 1998 a Milano).

[119] Giovanna Ginex, Carlo Cerchioli, *I fotografi e i fatti del '98 a Milano*, in "Rivista milanese di economia", n. 9, 1985; A. Canavero, G. Ginex, *Il '98 a Milano. Fatti, personaggi, immagini*, Mazzotta, Milano 1998. Inoltre scrive P. Valera (*Le terribili giornate del maggio '98*, De Donato, Bari I973, p. 21): «Due dei fotografati sono stati riconosciuti e condannati. L'altro che vedete quasi al centro della barricata con lo sparato della camicia che pare quasi un bersaglio non è sopravvissuto alla mia fotografia che il tempo di dire "Gesummaria!" non avevo finito di voltarmi che il poveraccio era disteso nel proprio sangue con la fronte spaccata. Ho fotografato il cadavere alla Foppa, caduto anche lui con la fronte fatta in due sotto i miei occhi».

La prima guerra mondiale può essere definita "come una violenta intensissima esperienza di modernità industriale"(Bollati). Una novità assoluta è proprio l'esaltazione dei fattori extraumani, meccanici e di potenza produttiva implicati. Sulle riviste illustrate, per tutta la durata del conflitto, appaiono interni di fabbrica, macchinari, vedute di stabilimenti. "L'Illustrazione italiana" dedicherà un'intera pagina alla fotografia di un motore, il motore Spa, di cui erano dotati gli apparecchi che il 9 agosto 1881 avevano compiuto il volo su Vienna. La fotografia iniziava a riconoscere qualità espressive anche agli oggetti. La medesima accelerazione conosceranno anche le tecniche della comunicazione fotografica giornalistica. Al classico *réportage* si aggiunge un tema nuovo: la documentazione delle atrocità commesse nei confronti delle popolazioni civili da parte tedesca fino alla nascita di vere e proprie "leggende".

Miti simboli e immagini devono operare soprattutto come fattori di coinvolgimento e controllo delle classi subalterne, per uniformare sentimenti, linguaggi, memoria. È in questo senso che va letto l'impiego massiccio di tecniche visive e verbali di comunicazione sociale come giornali di trincea, cartoline, fotografie, giornali illustrati popolari e non, utilizzati per costruire una immagine ufficiale della guerra. Più che occultando la morte la fotografia poteva suggerire aspetti accettabili della vita al fronte presentando momenti di quotidianità come il rancio, la posta, il riposo. Mentre «alle tavole dei giornali illustrati venne delegato il compito di costruire un'immagine della guerra come avventura meravigliosa e collezione di gesti eroici; e alle cartoline illustrate quello di saldare, con un opportuno intervento delle didascalie, i sentimenti, le vicende personali con la solenne affermazione di valori patriottici, l'identificazione del proprio destino con quello della nazione, l'incontro delle piccole storie personali con la grande storia»[120].

Tuttavia, proprio durante la guerra molte convenzioni verranno azzerate, molta retorica bruciata. Quanto più si organizza la propaganda e diviene accorta la censura, tanto più acquistano valore gli sguardi di chi non conta: gli ingegneri, i burocrati, lo sguardo privato di chi fotografa un amico morto. Il macchinismo industriale non è servito solo a produrre la cultura e l'economia dell'industria pesante, ma anche tecniche e tecnologie capaci di costruire in

[120] Antonio Gibelli, *La prima guerra mondiale*, in "La storia", Utet, Torino 1986, vol. VII, p. 784. Di Gibelli cfr. *Il laboratorio della guerra*, Bollati Boringhieri, Torino 1992.

serie un immaginario collettivo che giungerà fino alla seconda guerra mondiale nettamente diviso in due: da una parte le classi al potere, gli intellettuali, gli ufficiali e la maggioranza dei fotografi e dei giornalisti accreditati; dall'altra la gran massa dei soldati con le loro piccole macchine al seguito, le loro istantanee da portare a casa[121].

Schwarz fa notare che ai fotografi professionisti mancava una coscienza politica e per questo le immagini scattate dai fotografi dei comandi militari e quelle scattate da non militari non si differenziano molto: Luca Comerio, Louis Bogino, Guido Rey, Aldo Molinari fornivano fotografie adatte ad alimentare miti patriottici, ad estetizzare la guerra. Le cose potevano essere diverse se fossero state pubblicate dalle riviste illustrate le istantanee di dilettanti, spesso anonimi, in cui lo storico oggi può ritrovare l'atmosfera reale, l'umanità dolente. Ma il periodico illustrato è un giornale per la borghesia e l'Alta società (anche se non mancano periodici popolari come "La Domenica del Corriere") e l'immaginario di queste classi è patriottico, familistico; non c'è e non potrebbe esserci denuncia in essi[122].

Per questo diventa necessario interrogarsi sulla relazione che esiste tra l'evento guerra e la produzione, l'uso e il consumo di immagini che ne propagandano la necessità (e a volte la bellezza) prima di rappresentarla: "la griglia interpretativa delle immagini fotografiche di guerra e sulla guerra è la guerra stessa "(p. 758). Secondo Schwarz durante la Grande Guerra sarebbe giunta all'apice una delle quattro fasi dello sviluppo tra uso e consumo delle

---

[121] Angelo Schwarz, *Le fotografie e la grande guerra rappresentata*, in "La Grande Guerra. Esperienza, memoria, immagine", cit., pp. 745-764. Cfr. inoltre il numero monografico della "Rivista di storia e critica della fotografia" I, I980, n. I dal titolo *La Guerra rappresentata*.

[122] «La fiorente industria dell'*imagerie* popolare, in occasione della Grande Guerra, prese la palla al balzo, offrendo un prodotto adeguato al nuovo mercato del sacrificio, della vendetta, dell'amor patrio... L'immagine fotografica ridà la verità ontologica della reliquia alle messe in scena ottiche, ai primi, largamente diffusi, montaggi fotografici. Sui vari fronti della Grande Guerra è tutto un andare e venire di cartoline postali che ritraggono, sullo sfondo di approssimativi fondali di terreno sconvolto, di ospedali da campo, angeliche crocerossine le quali confortano soldati feriti. Altre ritraggono invece l'atteso ritorno a casa del congiunto decorato, accolto da una bianco-vestita fanciulla e da un vecchio dalla barba bianca, su uno sfondo di dipinti giardini in fiore (anche la fotogenia ha le sue regole, le quali confermano un codice di valori)». A. Schwarz, *Op. cit.*, p. 755.

immagini e guerra guerreggiata: quella di una prima globale gestione del consenso e della memoria collettiva. cioè la *fase della propaganda*[123].

Non dimentichiamo che in ogni società viene “visto” solo ciò che è ritenuto “socialmente significativo”; la perdita di rilevanza sociale comporta una eclissi, un “oscuramento della visibilità”. Si possono definire “società dittatoriali” quelle in cui viene occultata la visibilità dei fenomeni che in realtà sarebbero ancora socialmente attivi.

La fotografia usata a fini propagandistici, in tutte le dittature e nei paesi del socialismo reale deve sottostare a un’implacabile regia tesa solo ad ottenere immagini che funzionano come emblemi dell’*ottimismo di massa*: «In esse ogni falla, da cui potrebbe emergere la complessità del tempo reale, viene tappata e tutto viene sostituito dall’esibizione coattamente ripetitiva della falsa pacificazione… Viene raggiunto lo scopo attraverso un’adesione enfatica a un codice stereotipato di comunicazione»[124].

Ogni sistema oppressivo ha mostrato sempre un enorme interesse per il controllo dell’immagine che può avvenire in modo diretto e rozzo, consistente nel fare di ogni foto «un puro segno obbediente a un *codice di regime*, oppure, con sistemi più sofisticati, attraverso *l’inflazione dei codici*, allo scopo di confondere l’informazione». (Idem)

Il primo sistema tende all’esaltazione retorica, al monumentale, al didascalico; il secondo opera uno spianamento continuo dell’attenzione che viene così tutta assorbita dalla contemplazione di una realtà trasformata in spettacolo. Da una parte si tende alla ridondanza propagandistica, dall’altra alla pseudo partecipazione per *interposto medium*.

Il 7 novembre 1920 viene messa in scena nelle vie di Pietroburgo una specie di pubblica rappresentazione per celebrare il terzo anniversario della rivoluzione. Vengono impiegati ottomila soldati, cinquecento musicisti, alcune autoblindo e persino l’incrociatore *Aurora* che aveva

---

[123] Le altre tre fasi, secondo Schwarz sono «2) la contrapposizione ideologica nella matura integrazione dei mass media nella guerra mondiale, che ha le sue radici nel tentativo di costruzione della mistica di uno stato totalitario con pretese socializzanti, da un lato, e del successivo conflitto patriottico opposto. 3) La strategia democratica del consenso e della contro-informazione, che raggiunge l’apice con l’impegno degli USA in Vietnam; 4) Il ripiego e ritorno alla censura totale della guerra delle Falkland, dello sbarco a Grenada)». A. Schwarz, Op. Cit., p. 749.

[124] Vaccari, op. cit., pp. 52-53.

sparato a salve durante la vera presa del Palazzo d'Inverno, tre anni prima. Tutto è girato di giorno, contrariamente alla realtà, ma alcune foto scattate in quella occasione vengono stampate con ritocchi per ricreare la scena notturna. Da quel momento le foto ufficiali della presa del Palazzo d'Inverno diverranno quelle della ricostruzione successiva e queste sono sui libri di storia. Così l'alzabandiera di Ivo Jima simbolo della guerra nel Pacifico, e la bandiera rossa che sventola sul tetto del Reichstag contro il cielo notturno della Berlino del giugno 1945 sono state ricostruite per l'obiettivo di un fotografo[125].

Nei Paesi in cui il potere incarna la Verità ed esige che la Storia ne sia lo specchio fedele occorre che i fatti riflettano sempre la versione "autentica": sia essa la Rivoluzione d'ottobre, o la marcia su Roma. Se Trockij cade in disgrazia e Kamenev, Zinov'ev, Radek, Bucharin vengono dichiarati "nemici del popolo" i nomi debbono scomparire da libri di storia, enciclopedie, documenti ufficiali ma esistono le fotografie ed è impossibile rintracciare milioni di fotografie sparse in tutto il mondo. Si deve quindi "costruire" una "versione ufficiale", l'unica "autentica" per controbattere le numerose altre verità testimoniate dalle foto. È sufficiente «truccarne alcune, eliminare gli uomini di sfondo, sopprimere i personaggi al seguito, accentuare il contrasto tra il volto del protagonista e il resto dell'immagine»[126].

---

[125] Cfr. Sergio Romano, Introduzione al volume di Alain Jaubert, *Commissariato degli Archivi. Le fotografie che falsificano la storia*, Corbaccio, Milano 1993. Cfr. quanto scrive nel saggio in questo volume e il recentissimo *Mussolini, Una biografia per immagini*, Longanesi, Milano 2000.

[126] Idem. «Nel febbraio 1948 il dirigente comunista Klement Gottwald si affacciò al balcone di un palazzo barocco di Praga per parlare alle centinaia di migliaia di cittadini che gremivano la piazza della città Vecchia. Fu un momento storico per la Cecoslovacchia. Un momento fatale, come ce ne sono uno o due in un millennio. Gottwald era circondato dai suoi compagni e proprio accanto a lui c'era Clementis. Faceva freddo, cadevano grossi fiocchi di neve, e Gottwald era a capo scoperto. Clementis, premuroso, si tolse il berretto di pelliccia che portava e lo posò sulla testa di Gottwald. La sezione propaganda diffuse in centinaia di migliaia di esemplari la fotografia del balcone da cui Gottwald, con il berretto di pelo in testa e il compagno al fianco, parlava al popolo. Su quel balcone cominciò la storia della Cecoslovacchia comunista. Dai manifesti, dai libri di scuola e dai musei ogni bambino conosceva quella foto. Quattro anni dopo Clementis fu accusato di tradimento e impiccato. La sezione propaganda lo cancellò immediatamente dalla storia e, naturalmente, anche da tutte le fotografie. Da allora, Gottwald su quel balcone ci sta da

In Italia, a differenza della Germania, mancherà il tempo perché l'iconografia socialista si appropri della guerra. Non c'è nessun Museo da noi paragonabile all'Antikrieg Museum di Berlino, con le sue fotografie di mutilati che denunciavano la guerra come prosecuzione della lotta di classe[127]. Tra la fine della guerra e la marcia su Roma il fotografo verrà chiamato dai fascisti e dai loro avversari a documentare le ferite di una specie di "guerra civile". Si fotografano sedi distrutte, tipografie ed edicole incendiate, bare esposte al cordoglio, comizi e adunate, striscioni e gagliardetti. Alla grande stampa quasi nulla arriverà di tutto questo. Vediamo oggi, in quelle foto, le squadre fasciste fotografate in atteggiamenti spavaldi; rare le testimonianze operaie. Ma anche in queste la rabbia, la solidarietà.

Con il decreto del 12 luglio 1923 contro la libertà di stampa l'uso delle immagini fotografiche sui giornali viene regolato dall'alto: Mussolini conosce il valore propagandistico della fotografia ed è molto attento all'uso che ne fa la stampa; la sua immagine non deve mai essere associata a calamità, a fatti tristi (una eccezione è costituita dalla sua partecipazione ai funerali di Michele Bianchi, Costanzo Ciano) o comunque negativi per l'immagine dell'Italia. Le foto preferite sono quelle che lo mostrano mentre si curva ad ascoltare una vecchietta, a baciare un piccolo Balilla, ad azionare un motore o a trebbiare il grano, a torso nudo, in qualche campo di Romagna.

Assolutamente vietato pubblicare foto che lo ritraggono in pose poco marziali. Ad esempio mentre mangia. Una sua foto mentre assaggia il rancio in una caserma venne pubblicata da un giornale inglese con la didascalia che dice: il Duce ha buone ganasce e si mangerà l'Italia. La foto lo manda in bestia, non per la battuta ma perché la posa è goffa, la bocca spalancata. Gli uffici del Minculpop saranno sempre molto attenti e il ministro Polverelli in persona visionerà e autorizzerà le immagini pubblicabili: Mussolini non deve mai essere ritratto con gli occhiali, mai in pantofole, mai nell'intimità della sua casa; i fotografi, anche stranieri, ammessi a Villa Torlonia dovranno ritrarlo in

---

solo. Lì dove c'era Clementis è rimasto solo il berretto di pelo che copre la testa di Gottwald». Milan Kundera, *Il libro del riso e dell'oblio*, Bompiani, Milano 1980, p. 7.

[127] Enzo Collotti, *Una istituzione berlinese degli anni Venti. Lo Internationales Anti-Kiegs-Museum*, in D. Leoni – C. Zadra, *La grande guerra*, cit., pp. 715-742.

un gruppo di famiglia, con la moglie e i figli, con Romano in braccio, mentre suona il violino o percorre il parco a cavallo[128].

Del resto Mussolini intuirà che il modo della finzione, il mezzo della comunicazione costituisce il nucleo del messaggio. Da qui l'adozione massiccia di tutti i mezzi di comunicazione che le nuove tecnologie mettono a disposizione: radio, cinema, fotografia: «Grande e infamante occasione per la fotografia italiana, chiamata a documentare la realtà dell'inesistente mentre il reale viene sistematicamente occultato. E grande coraggio di chi se ne fida, perché sa che la suggestione si esercita nell'immediato, la finzione si svela in un tempo successivo... Così è potuto accadere che una "magnificenza imperiale" ci sia stata presentata attraverso le immagini di una realtà meschina, accattona, patetica, perfino sentimentale»[129].

Nel 1933 viene riformato l'Istituto LUCE. Oltre a occuparsi di documentari, svolgerà un servizio fotografico di grande importanza. A parte l' URSS l'Italia era l'unico Paese ad assumersi l'organizzazione di un grande inventario fotografico. L'Istituto rastrella archivi di fotografi di cronaca, di fotografi d'arte, l'intero Gabinetto fotografico del ministero della Pubblica Istruzione. Può essere una straordinaria occasione per costituire un inventario storico e contemporaneo dell'Italia. Ma non se ne fa niente come se il fascismo, conoscendo il potere dell'immagine ne avesse nello stesso tempo paura.

I fotografi del LUCE devono confrontarsi direttamente con il cinema e quindi tralasciare ogni pretesa artistica. Il loro sarà un lavoro collettivo e anonimo: nessuno è tenuto a svolgere ricerche autonome o personali. Né devono offrire i loro servizi ai giornali, o sostenere la concorrenza: è l'apparente semplicità documentaria che dà credito alla fotografia. Offrono un lavoro "medio", una media della nazione "com'era" o come si vuole che sia (o si crede che sia). Assumendo la fotografia come "specchio della

---

[128] Una fotografia "studio" di Ghitta Carell – giacca chiara, cravatta a tinta unita accuratamente annodata, volto disteso e bene illuminato, sorriso accattivante – serve per un Mussolini formato export, destinata alla stampa straniera. Il servizio di Felix Mann sulla "Münchner Illustrierte Presse" del 1931 è un altro esempio. Mann passò la giornata col duce e documentò la differenza della personalità mussoliniana: quale altro capo di Stato si sarebbe potuto sedere a un tavolo autentico del Rinascimento in una sala affrescata dal Bramante, dopo una galoppata a cavallo su un purosangue?

[129] G. Bollati, *Op. cit.*, p. 53.

realtà” gli italiani imparano a riconoscersi cittadini dello Stato fascista. A poco a poco l’Istituto deve forgiare l’immagine del duce, volta per volta adatta ai tempi che cambiano. All’inizio i servizi fotografici ricordano il fotogiornalismo americano e il modello richiama l’uomo di governo brillante, sportivo, elegante lanciato da Roosevelt.

Negli anni Trenta si moltiplicano i ritratti dei figli (soprattutto i primi due vestiti da “Balilla”). Ma la figura più significativa sarà quella di Edda, molto simile al padre anche per temperamento. La moltiplicazione dei ritratti era «uno dei modi in cui si era avverata l’aspirazione di Mussolini a essere “tutto in pubblico”, ma la spingeva più in là fino a farla diventare tutta esteriorità, tutta apparenza, tutta oggettivazione. «La figura del duce, nella misura in cui esisteva un immaginario mondiale promosso dai mezzi di comunicazione di massa, era ormai un particolare del paesaggio italiano, una risorsa turistica come tante altre»[130].

Le fotografie consentono di visualizzare la biografia di Mussolini e del fascismo. Il primo momento, il più vistoso, sarà la Mostra della Rivoluzione fascista” tenutasi a Roma in occasione del Decennale della marcia su Roma. In essa immagini di ogni genere contribuiscono a illustrare le caratteristiche del regime. Ma nella seconda metà degli anni Trenta la figura del duce subirà una prima metamorfosi. Si affermerà una fotografia monumentale, imperiale, statuaria. Prevale una identificazione con la nazione “eterna”; si afferma il “giovanilismo”. I ritratti del duce riempiranno le case degli emigranti ma anche di molti italiani in patria[131].

---

[130] Luisa Passerini, *Mussolini immaginario*, Laterza, Bari 1991, p. 134. Cfr. inoltre Renzo De Felice, Luigi Goglia. *Storia fotografica del fascismo*, Laterza, Bari 1982; ID., *Mussolini il mito*, Laterza, Bari 1983; L. Goglia, *Storia fotografica dell’Impero fascista*, Laterza, Bari I985.

[131] Mario Cervi, *Mussolini: album di una vita*, Rizzoli, Milano 1992. Importante la mostra organizzata nel I984 dal Comune di Roma sull’*Economia italiana tra le due guerre* che confermava l’importanza del documento fotografico per la ricostruzione e il clima di un’epoca, quella del ventennio. Quella mostra chiariva un aspetto non del tutto noto del regime: quello del processo di modernizzazione avvenuto nell’economia e nella società italiana. Emergeva l’immagine di una società dinamica, aperta alle novità. Ma anche questa è una interpretazione parziale: accanto al dinamismo delle città e al relativo benessere delle classi medie permaneva la depressione delle campagne e in particolare del Sud.

Una profonda differenza emergerà dalle immagini di Mussolini dell'ultimo periodo, quando, abbandonati i panni del borghese padre di tutti gli italiani, apparirà un uomo quasi sempre in divisa, che si intuisce lontano dalla gente, dal volto severo e corrusco.

La fotografia viene sfruttata dalla cartolina, che usa anche montaggi e disegni. Nel periodo fascista si fa una stima di cartoline fra gli otto e i trenta milioni di esemplari. La varietà delle immagini fa pensare che non si tratti solo di una produzione imposta dal regime ma suggerita dalla richiesta spontanea. La cartolina sembra assumere quasi il ruolo di "santino laico". Una curiosità riguarda l'uso dell'immagine sulle bustine delle lamette. Ideata già negli anni '20, la bustina illustrata invaderà il mercato soprattutto nel decennio 1930-1940. Una folla di personaggi militari, di città, di edifici pubblici, di opere di bonifica viene immortalata. Lo stesso nome delle lamette si richiama a momenti della storia italiana: appaiono incarti come "Adua", "Asmara", "Abissinia", "Etiopia". Apparirà anche una lama "Dux" che il prefetto Bocchini farà togliere dalla circolazione per le battute sarcastiche: era il 1936. Oltre all'immagine di Mussolini con elmetto su questa bustina si leggeva: "Lama DUX, dux l'ama."[132]

Un altro momento chiave sarà rappresentato dall'avventura coloniale. L'imperialismo italiano in Abissinia viene anche documentato dalle 3500 fotografie scattate da Alfred Eisenstaedt durante la guerra. Ma nessuna di quelle immagini avrà circolazione in Italia e sono forse ancora oggi ignote al grosso pubblico. Negli stessi anni girava per l'Africa Orio Vergani. Le foto che pubblicherà nei libri *45° all'ombra* (1935) e *Sotto i cieli d'Africa* (1936) sono fra le migliori testimonianze del fotogiornalismo di quegli anni. Fuori d'Italia Vergani può fotografare con una libertà sconosciuta in patria. Anche perché si occupa di un Paese, il Sud Africa, al di fuori delle mire espansionistiche mussoliniane.

Alla vigilia dell'impresa etiopica esistono in Italia circa 70 periodici, di cui 17 si dichiarano *Illustrati* fin dalla testata. La maggior parte è costituita da giornali nati negli anni Venti (alcuni addirittura nell'800 come "La Domenica del Corriere" e "L'Illustrazione Italiana"). Tra le pubblicazioni del regime

---

[132] Cfr. l'articolo di Roberta Maresci, *L'Italia si taglia*, in "L'Italia settimanale", 2 febbraio 1994. Curiosa la storia dell'immagine sui francobolli italiani nel volumetto di Federico Zeri, *I francobolli in Italia. Grafica e ideologia dalle origini al 1948*, il Melangolo, Genova 1993.

“Gente nostra”, nata nel I929 come periodico settimanale dell’Opera Nazionale Dopolavoro. Nel 1931 assorbirà il settimanale “Illustrazione Fascista”, supplemento illustrato del “Popolo d’Italia”. Si tratterà sempre di una rivista culturale ma la prima e la quarta di copertina saranno dedicate all’attualità e le due pagine centrali della rubrica “Avvenimenti” saranno interamente fotografiche. Nel 1934 l’immagine dominante è quella di Mussolini (70% dello spazio). Appaiono anche Vittorio Emanuele, Starace e altri. Dal giugno, il problema africano, relegato fino a quel momento in posizione marginale, diviene invece prioritario.

Crescono le copertine dedicate alla potenza militare italiana, le immagini che illustrano la preparazione militare, la partenza dei contingenti. Si accentuano i temi tipici della letteratura esotica e all’immagine del “buon selvaggio” si viene sostituendo quella dell’incivile abitatore delle savane. Si recupera, in altre parole, l’aneddotica e la retorica del primo colonialismo. Nei primi tre numeri del 1935 in copertina apparirà Mussolini diplomatico, in abiti borghesi, impegnato in colloqui con Laval; o il duce soldato fondatore della milizia. Dopo la Conferenza di Stresa le immagini del duce diplomatico scompariranno. Da quel momento egli indosserà solo abiti da capo militare.

Con l’agosto inizia uno stile “maschio e fascista”: le esigenze propagandistiche dell’imminente inizio della campagna faranno divenire il periodico cassa di risonanza delle parole d’ordine del regime. “L’Illustrazione Italiana” nel 1935 presenta una copertina fotografica di solito a tutta pagina, con funzione di sovracopertina, e una seconda prima pagina anch’essa illustrata. Vi saranno inoltre gli Allegati, veri e propri inserti fotografici stampati a rotocalco. Le immagini scelte saranno sempre di alta qualità, il meglio dell’iconografia diffusa in quel periodo. Pur in un clima in cui nessuna alternativa in campo fotografico sembra possibile il settimanale offre nelle sue pagine un esempio di un modo di fotografare moderno. Si tenta di evadere dal pittoricismo, adottando la piccola Leica che sul piano tecnico permette maggior spontaneità[133].

[133] “La Domenica del Corriere” privilegerà l’invenzione: pur partendo da un fatto di cronaca il racconto, sostenuto da illustrazioni più che fotografie, avrà lo schema della fiaba. Una foto del duce verrà inserita per la prima e unica volta nella tavola dedicata alla adunata del 5 ottobre. I protagonisti delle tavole sono di solito privi di identità sociale, le vicende si colorano di volta in volta di drammatico, avventuroso, eroico. Così le fotografie

Nell'ottobre del 1936 e nel maggio dell'anno successivo ogni rivista italiana si sentirà in dovere di fare uno o più numeri speciali dedicati al primo anniversario dell'inizio delle operazioni, o alla proclamazione dell'Impero "sui Colli fatali". Vengono stampati anche fascicoli illustrati, quasi esclusivamente con foto di guerra. È il caso de *Il cammino degli eroi*, nella collana *Vedere*, che sintetizza tramite una accurata scelta di fotogrammi i film Luce prodotti durante la Campagna d'Etiopia. L'abile abbinamento testo-immagine e l'impaginazione che richiama i montaggi cinematografici anticipano ciò che accadrà nella seconda guerra mondiale con "Cronache di Guerra", dell'editrice Tuminelli, documentario settimanale, uscito a partire dal 21 ottobre 1939 con gli auspici del Minculpop.

Fino agli anni Trenta l'incontro fra fotografia e classi popolari era stato improntato all'eccezionalità, ai momenti importanti, ma privati, dell'esistenza. Oltre al problema del costo economico, mancava anche una abitudine all'uso della fotografia. Il passaggio a una società dai mass-media abbastanza sviluppati colma questa mancanza e quando salpano i soldati per l'Etiopia, molti hanno nel loro zaino una macchina fotografica, spinti dal clima di "avventura", di facile conquista propagandato dal regime. Le foto che scatteranno dimostreranno un ricorrere agli stessi temi: gli spazi enormi, il mare all'inizio; poi le Ambe, la nave che trasporta i soldati, le ragazze indigene, i ritratti. La raccolta di queste immagini in un album, al ritorno a casa, diverrà un *reportage* casereccio, un foto-testo (vi saranno sempre le didascalie scritte a mano), in cui il soldato sarà convinto di aver fissato per sempre la storia della sua personale "epopea africana"[134].

---

riprodotte dalla "Domenica" saranno soprattutto istantanee realizzate da anonimi soldati che in Africa combattono. Fin dai primi mesi del '35 la rivista destinerà tutta la pagina dedicata alle foto dei lettori all'Africa orientale, producendo un'immagine della guerra fatta di armi lucide, di divertimenti da caserma: immagini rassicuranti in cui il campo di battaglia è totalmente assente.

[134] Cfr. Adolfo Mignemi (a cura di) *Immagine coordinata per un Impero. Etiopia 1935-36*, Gruppo Editoriale Forma, 1984. Inoltre: Renzo Chini, *Una guerra elegante dove nessuno moriva*, in "Photo 13", nn. 1-2, I974; A. Gibelli, Massimo Quaini, *Guerra e acculturazione fotografica: uno sguardo coloniale sull'Albania*, in "Movimento Operaio e socialista", n. 3, 1982. Per la Guerra di Spagna Eva Paola Amendola-Federico Di Castro (a cura di), *Spagna 1936 1939. Fotografia e informazione di guerra*, Marsilio, Venezia 1979. L'ideologia della "rassicurazione" pervade anche il mondo antifascista. Vedere il testo

Più di qualsiasi altro statista, più di Mussolini, sarà Hitler a vedere nella fotografia (e più tardi nel cinema), un mezzo per esibire e contemporaneamente nascondere il suo vero io. Con l'aiuto delle immagini (e del suo fotografo personale Henrich Hoffmann) egli corregge gesti e atteggiamenti, costruendo quello che nel corso degli anni Venti diverrà "il Führer". Già nel periodo della conquista del potere egli ha a disposizione una squadra di fotografi e operatori: le loro riprese dei primi Congressi del partito a Norimberga hanno il compito di far conoscere il NSDAP (Partito nazionalsocialista) in tutto il Paese. Agli inizi degli Anni Trenta una squadra di operatori lo accompagna nelle campagne elettorali. Ma saranno soprattutto le fotografie di Hoffmann (che avrà l'esclusiva dell'immagine di Hitler e farà della sua ditta un'impresa miliardaria) a divenire il modello dell'iconografia nazista, divulgando in milioni di copie quel viso, quelle espressioni, quei gesti, quello sguardo "magnetico", quegli atteggiamenti che all'estero trovavano spesso ridicoli se non grotteschi: «Il volto del Male, contrabbandato per due decenni, dal 1923 al 1945, come il volto della sicurezza e dell'ordine, dell'unità nazionale e della rinascita tedesca dopo la crisi degli anni Venti»[135].

Tuttavia la documentazione doveva essere incentrata sul suo ruolo, sulla sua missione, sul movimento, sulla nuova Germania, più che sulla

---

Garibaldini in Ispagna, Madrid 1937 le cui immagini si discostano di poco da quelle dei volontari in A.O.

[135] Gianni Rondolino, *Il mito di Hitler? Lo inventò il fotografo*, in "La Stampa", 21 aprile 1994. Vedere inoltre: il volume di Frederic V. Grunfeld, *Il caso Hitler. Storia sociale del nazismo* (con introduzione di H.R. Trevor Roper), Bompiani, Milano 1975. Il testo, secondo l'autore, fornisce una storia illustrata di quanto accadde in Germania tra il 1918 e il 1945. Una quantità eccezionale di illustrazioni, in gran parte inedite, di primissima qualità e scelte molto accuratamente (manifesti, riprese cinematografiche, fumetti, fotografie, materiale propagandistico, le pellicole in Agfacolor che Eva Braun ha girato all'Hitler privato) permetterebbero di ricostruire «una vera storia sociale, culturale, perfino psicologica del nazismo, della sua realtà, del suo linguaggio, del suo complesso simbolismo... i grandi segni della ferocia e della tirannia si accompagnano ai piccoli segni della propaganda e del nazismo quotidiano: un colossale archivio di oltre mille pezzi, un vero capolavoro informativo, un impressionante memento». Dalla manchette editoriale. Nell'Introduzione Trevor Roper non spende una riga per commentare il materiale, come se esso "si commentasse da sé". Stesso silenzio dell'autore, giornalista di "The reporter", "Daily Thelegraph", "The Queen".

sua persona. E nonostante l'immenso materiale fotografico che rimane di lui, possiamo solo usarlo, forse, per dire non chi era ma soprattutto chi avrebbe voluto essere. Nella sua autobiografia Charlie Chaplin scriveva nel 1964: «Vanderbilt mi spedì una serie di fotografie di formato cartolina che mostravano Hitler durante un discorso. Il viso era oscenamente comico. Una brutta copia del mio, con i suoi assurdi baffetti, le lunghe ciocche ribelli e una boccuccia disgustosamente sottile. Non riuscivo a prenderlo sul serio... "Questo è matto", pensai. Ma quando Einstein e Thomas Mann furono costretti a lasciare la Germania il viso di Hitler non era più comico ma sinistro»[136].

Saranno anche queste immagini, infatti, nonostante la lettura dissacrante che era possibile fuori dalla Germania, che concorreranno a costruire il mito del capo carismatico, imposto nel decennio nazista attraverso tutti i mezzi di comunicazione. Questa "costruzione" avrà il fotografo e amico Hoffmann come autore, più di Goebbels, più della mitica Leni Riefenstahl che dedicherà al Führer il suo "*Triunph des Willens*" (Trionfo della volontà), apoteosi del capo in mezzo alla folla plaudente, ai giovani hitleriani, ai militanti e ai notabili del partito durante il congresso di Norimberga del 1934[137].

---

[136] Gianni Rondolino, *Il mito di Hitler? Lo inventò il fotografo*, cit. L'articolo è stato scritto a proposito della mostra organizzata a Berlino "Hoffmann&Hitler. Fotografie als Medium des fuhrerMythos". Cfr. inoltre Joachim C. Fest, Christian Herrendoerf, *Hitler, una carriera* (con 500 fotografie).

[137] Vedere il volume curato da Renzo Renzi, *Il cinema dei dittatori*, Grafis Editori, Bologna 1992 oltre al classico studio di Siegfried Kracauer *Cinema tedesco. Dal "Gabinetto del dottor Caligari" a Hitler*, Mondadori, Milano I977. Dello stesso autore: *Film: ritorno alla realtà fisica.* con un capitolo dedicato alla fotografia (Il Saggiatore, Milano I962).

«Tutti conoscono i documentari che i tedeschi avevano girato nel ghetto di Varsavia; molti però non sanno che lo scopo a cui erano destinati era quello di essere proiettati nelle scuole delle SS per dimostrare "l'oggettiva" inferiorità degli ebrei. Ben presto però gli organizzatori del progetto dovettero constatare che l'effetto prodotto dalle proiezioni era l'opposto di quello preventivato, in quanto suscitavano perplessità anche nei cervelli più fanatici. E così furono archiviati. Allo stesso modo venivano pubblicati sulle riviste razziste, come l'italiana "La difesa della razza", fotografie delle comunità cassidiche del centro Europa per suffragare, con presunti dati oggettivi, le tesi deliranti degli "studiosi"; ma per una nemesi storica adesso che queste comunità sono state completamente spazzate via dalla guerra, le fotografie di queste riviste costituiscono il più completo e commovente documento di un mondo cancellato. In tutti e due i casi è accaduto che il medium è andato oltre le

Ma paradossalmente non sono i regimi autoritari e totalitari del passato a detenere il monopolio del condizionamento di massa. Nel consumismo estetico e iconico della società industriale contemporanea, l'individuo sembra aver sempre più l'esigenza di veder confermata la realtà attraverso le immagini. Sono proprio le società industriali "postmoderne"(come scrive una certa sociologia) ad aver trasformato gli individui in "drogati d'immagini", con effetti di omologazione e di stereotipia di valori e consumi impensabili pochi decenni fa: «Le macchine fotografiche (e i loro derivati cine-televisivi) definiscono la realtà nei due modi indispensabili al funzionamento di una società industriale tecnologicamente avanzata: le masse in quanto spettacolo, e per i governanti – i dominanti – come strumento di sorveglianza, di controllo, di manipolazione nei confronti dei dominati... La civiltà delle macchine tende così... a sostituire il mutamento sociale col mutamento continuo o mistificatorio delle immagini stesse... Nelle società di massa la libertà di consumare una molteplicità enorme di immagini o di prodotti viene identificata con la libertà *tout court*... La libera scelta politica sembra essersi immiserita o ristretta al libero e indiscriminato consumo economico, ovvero al processo del consumismo»[138].

---

intenzioni di chi aveva creduto di servirsene e ha decongestionato e liberato lo sguardo appannato dall'ideologia costringendolo a vedere più di quanto voleva e sapeva».

G. Vaccari, *op. cit.* p. 55.

[138] A. De Paz, *Op. cit.*, pp. 334-335.

II PARTE

LA FOTOGRAFIA
COME FONTE DOCUMENTALE

PREMESSA

Sergio Romano

Nei libri di storia la fotografia ha avuto per molto tempo la funzione delle incisioni nelle opere del Settecento e dell'Ottocento: illustrativa, ornamentale, evocativa. Da qualche anno il suo ruolo è cambiato. Alcune fotografie parlano ai lettori più di qualsiasi analisi o ricostruzione storiografica.

Non sono illustrazioni: sono 'icone', dotate di un indiscutibile valore sacramentale; Un miliziano cade sul fronte dell'Ebro, durante la guerra civile spagnola, mentre si lancia contro il nemico. Un ragazzino ebreo, infagottato nella giacca di un adulto, si arrende a un soldato delle SS nel ghetto di Varsavia. Un ufficiale vietnamita uccide un guerrigliero vietcong a bruciapelo con un colpo di pistola. Una bambina vietnamita fugge nuda e terrorizzata dall'incendio di una bomba al napalm. Un ragazzo palestinese lancia una pietra contro i soldati israeliani in una strada di Hebron. la polizia scopre il corpo di Aldo Moro, ranicchiato nel bagagliaio di una Renault. Uno studente cinese sbarra la strada a una fila di carri armati in piazza Tienammen. Dall'alto di un carro armato, di fronte alla Casa bianca, Boris Eltsin arringa la folla di Mosca e giura di resistere al putsch del partito.

Ciascuna di queste immagini scavalca e pregiudica qualsiasi ragionamento storico. Nessuno, guardandole, si chiede quante persone, quel giorno, assistessero all'arringa di Eltsin, che cosa fosse accaduto a Hebron nelle ore precedenti, di quali colpe fosse veramente responsabile il guerrigliero vietnamita, se una morte eroica basti di per sé a distribuire correttamente la responsabilità di una guerra civile.

Quando arrivano sul terreno delle loro indagini gli studiosi scoprono che l'area delle loro ricerche è già stata confiscata da una immagine fotografica. Quale saggio sulla guerra civile spagnola potrà mai modificare o correggere la 'verità' del miliziano morto nella fotografia di Robert Capa?

Proverò a recitare la parte dell'iconoclasta. Sin dalla prima apparizione della fotografia, il suo uso sociale è del tutto simile a quello della pittura e del

disegno. Serve a fare ritratti, 'dipingere' nudi, comporre bozzetti di genere, schizzare scene esotiche o popolari, tramandare le fuggevoli impressioni di un viaggio. Quando chiede ai bersaglieri di ripetere l'attacco contro la breccia di Porta Pia, il fotografo non fa nulla di sostanzialmente diverso da ciò che fa un pittore di battaglie quando ricompone una scena di guerra, nel suo studio, con manichini e modelli umani. Come coloro che lavorano col pennello, la matita o il bulino, i fotografi possono essere bravi, mediocri, professionisti o dilettanti. Ma si considerano pur sempre artisti. I primi ad accorgersene sono gli americani. In un articolo apparso nel 'Times Literary Supplement' del 16 genaio 1998 (Beyond the Commercial Frontier) Peter Hamilton ricorda che l'inclusione della fotografia nel novero delle espressioni artistiche contemporanee ebbe luogo probabilmente in America prima che in Europa e fu fortemente incoraggiata dal Museum of Modern Art di New York. Forse la differenza tra la fotografia e la pittura non è la maggiore capacità di rappresentazione della realtà che caratterizza la prima. È nel fatto che la prima, a differenza della seconda, è continuamente soggetta all'influenza di nuove tecniche: la dimensione della macchina fotografica, la sensibilità delle pellicole, l'illuminazione; il colore, la possibilità di mettere a fuoco automaticamente, la carta per la stampa.

Vi è un'altra differenza. Mentre non tutti sanno dipingere o disegnare, tutti, o quasi, possono usare una macchina fotografica. Come ricorda Hamilton la fotografia è un'arte 'democratica'. Comprendiamo meglio in tal modo il senso delle grandi avanguardie degli inizi del secolo. I veri partiti marxisti ne diffidano e le condannano perché hanno capito che sono movimenti aristocratici, fughe dalla realtà, estrema espressione di individualismo romantico, arroganti reazioni intellettuali ala diffusione di una nuova 'pittura democratica', realizzata con uno strumento che Charles Eastman, inventore della 'Kodak box camera', fabbrica a Rochester, nello Stato di New York, in migliaia di esemplari. Ben presto tuttavia alcuni fotografi inseguono gli artisti sul loro terreno, dimostrano che anche la fotografia può essere cubista, futurista, dadaista, surrealista.

Ma nella generale percezione della pubblica opinione la fotografia rappresenta la realtà. La polizia giudiziaria, le ricerche antropometriche di Lombroso e soprattutto il giornalismo contribuiscono a diffondere la convinzione che la fotografia è un documento 'oggettivo'. La prova, per molti, è nella classica affermazione di Henri Cartier-Bresson secondo cui il

fotografo deve attendere il 'momento decisivo'. Ma l'attesa non è mai una disposizione neutrale. Dietro ogni attesa vi è sempre una scelta. Che cosa attendeva Robert Capa, sul fronte dell'Ebro, se non la morte eroica di un miliziano repubblicano? Fra l' 'attesa del momento decisivo' e la sua 'messa in scena' il passo è più breve di quanto non si creda. La fotografia del miliziano ucciso è un piccolo rebus storico. Verso la fine degli anni Ottanta qualcuno cominciò a chiedersi se fosse stata scattata al fronte, nel mezzo della battaglia, o durante un esercizio d'addestramento. Più recentemente un giornalista inglese ha dato un nome alla vittima e ne ha ritovato la cognata. Ma nello stesso tempo 'Times Literary Spplement' in cui è apparso l'articolo di Peter Hamilton, un giornalista, Paul Barker si chiede quale possa essere il valore di un riconoscimento a sessant'anni di distanza.

Il 'momento decisivo", quindi, è sempre il risultato di una scelta emotiva o ideologica. Lo confermò Cartier-Bresson in una intervista a 'Popular Photografy' del 1957: "Noi spesso fotografiamo eventi chiamati news, ma qualcuno racconta le notizie passo a passo nel dettaglio, come se si trattasse di un bilancio contabile. Questi fotografi sfortunatamente hanno una modalità di approccio banale nella maggior parte dei casi. Non c'è una maniera standard di avvicinarsi alla storia. Noi dobbiamo evocare una situazione, una verità. Questa è la poesia della realtà della vita".

Esistono fortunatamente, quindi, anche le fotografie 'banali'. Sono quelle che rendono utili, per gli storici, alcune parti dei due volumi recentemente pubblicati da Bollati Boringhieri: 'Storia fotografica della Repubblica sociale italiana' a cura di Giovanni De Luna e Adolfo Mignemi, con la collaborazione di Carlo Gentile, e 'Storia fotografia cella Resistenza' a cura di Adolfo Mignemi. Ma anche fra queste immagini, quante fotografie enfatiche, apologetiche, retoriche. Sono rari i casi in cui l'obiettivo di una macchina fotografica è davvero neutrale.

Come difendersi da questa pericolosa leggenda? Come impedire che la fotografia diventi un'indiscutibile 'prova' storiografica? Lo scrupolo filologico vorrebbe che accanto a ogni fotografia venisse pubblicata una scheda con alcuni dati fondamentali: il curriculum e le simpatie ideologiche dell'autore, il luogo, la data e soprattutto il contesto. In ultima analisi è sempre meglio fidarsi della parola che dell'immagine.

SEMIOTICA DELLA FOTOGRAFIA, IMMAGINE DIGITALE E VERITÀ DELLA RAPPRESENTAZIONE

Ruggero Eugeni

Premessa

La semiotica della fotografia può contare allo stato attuale su una tradizione di riflessioni e interventi piuttosto consistente, distribuita lungo un arco temporale di circa trent'anni (dall'inizio degli anni sessanta a oggi). Essa si è dunque ritagliata un ruolo definito sia all'interno del campo semiotico che in quello degli studi di taglio teorico sulla fotografia[1].

Una rapida esplorazione della letteratura semiotica dedicata all'immagine fotografica fa emergere un aspetto che ha attirato in modo ricorrente l'attenzione degli studiosi: *l'origine tecnica dell'immagine fotografica*, il rapporto di presenza fisica diretta ed effettiva tra apparati di produzione dell'immagine da un lato e oggetti, soggetti e spazi rappresentati al suo interno dall'altro, che ha avuto luogo nell'attimo dello scatto.

Ma, se questo è vero, la semiotica della fotografia non può che trovarsi di fronte a una svolta. Le nuove modalità di produzione e manipolazione dell'immagine fotografica fondate sulla sua natura digitale, spingono necessariamente a reimpostare la discussione: si può ancora parlare di "segno fotografico", se l'immagine non viene più fissata su pellicola ma memorizzata in forma di stringhe alfanumeriche? Quali conseguenze ha

[1] Per una panoramica sugli studi teorici sulla fotografia e un inserimento all'interno di questi degli studi semiotici cfr. tra gli altri Burgin (a cura di), 1982; Squiers (a cura di), 1990; Bauret, 1992; Marra (a cura di), 1992; Carlotti, 1997 (rifluito ora con alcune modifiche nel saggio introduttivo di questo volume).

sulla recezione della fotografia il fatto che essa possa essere manipolata in profondità, tanto da estendere l'autorialità della foto non solo alla ripresa e allo sviluppo, ma ad una più complessa fase di "postproduzione" (che può comprendere montaggi, cancellazioni, ritocchi, ecc., i quali possono rimanere qualche volta del tutto invisibili)?

Questo intervento è diviso in tre parti. Nella prima ripercorreremo alcuni interventi di semiotica della fotografia ritenuti particolarmente significativi. Nella seconda parte presenteremo una sintetica valutazione del dibattito e osserveremo come i problemi che esso ha posto siano risolvibili all'interno di una concezione testuale e pragmatica della fotografia – ovvero analizzando la fotografia come un intreccio di elementi significanti tali da produrre specifici effetti sul contesto di recezione. Nella terza parte cercheremo di capire se e in che modo un simile approccio alla fotografia possa rendere conto delle nuove condizioni determinate dalla digitalizzazione dell'immagine fotografica.

La fotografia nella riflessione semiotica: 1964-1987

La fotografia come messaggio senza codice: il "primo" Roland Barthes

La semiologia[2] degli anni Sessanta guardava alla fotografia con estrema attenzione e con notevole imbarazzo. I motivi di un simile atteggiamento risiedono nelle ragioni stesse dell'impresa semiologica: essa si poneva come pratica critica nei confronti dei discorsi sociali dei mass media (stampa, pubblicità, cinema), di cui intendeva svelare le ideologie nascoste; e si proponeva di usare a questo scopo una serie di strumenti desunti della linguistica strutturalista. In questo contesto la fotografia (in particolare quella pubblicitaria, giornalistica e di moda) appariva come un luogo di concentrazione delle ideologie e delle retoriche socialmente diffuse. Al tempo stesso, essa era un tipo di segno che sfuggiva all'apparato concettuale della linguistica strutturale

[2] Usiamo qui i termini "semiologia / semiologico" in accordo con la terminologia degli autori di cui parliamo, che operano in ambito francese; più tardi invarrà l'uso dei termini di derivazione anglosassone "semiotica / semiotico", che verranno adottati negli anni Settanta quale denominazioni "ufficiali" da parte della comunità scientifica.

(separazione tra *langue* e *parole,* connessione arbitraria tra significante e significato). Tali difficoltà dettero luogo tra gli anni sessanta e gli anni settanta a due direzioni di ricerca. Per un verso si cercò di determinare una tipologia di segni a partire da differenti gradi di iconismo (seguendo in ciò una indicazione dello stesso Saussure); questo orientamento tendeva a riconoscere all'immagine fotografica un grado di arbitrarietà basso, e dunque incoraggiava una considerazione in chiave "realista" della fotografia. Per altro verso si cercò di separare il concetto di arbitrarietà da quello di convenzionalità culturalmente fondata, ipotizzando che sia a monte che a valle dell'analogia (ovvero della similitudine tra il segno e l'oggetto significato) si collochino influenze e determinazioni culturali. Questo secondo orientamento sottolineava quanto di costruito c'è nella fotografia e nella sua interpretazione, e tendeva quindi a una sua interpretazione "convenzionalista".

Il primo studioso a occuparsi di immagine fotografica è Roland Barthes, con due importanti saggi. Il primo, del 1961, è dedicato al messaggio fotografico sulla stampa. Il messaggio fotografico è caratterizzato secondo Barthes da un paradosso: la fotografia è un *messaggio senza codice*, ovvero costituito (e leggibile) senza un procedimento di mediazione tra reale e segno (e, in quanto tale, continuo e non discreto né discretizzabile). Tuttavia su tale messaggio *denotato* se ne salda un altro *connotato*[3]:

> «Il paradosso fotografico consisterebbe allora nella coesistenza di due messaggi, l'uno senza codice (sarebbe l'analogo fotografico) e l'altro con

---

[3] Per Barthes (Cfr. Barthes, *Elementi di semiologia*, Einaudi, Torino, 1964, pp. 79-83), che riprende e riformula un'idea di Hjelmsev) un certo sistema di significazione comporta un piano dell'espressione e un piano del contenuto: per esempio la fotografia di una bandiera implica alcuni segni grafici percepibili (espressione) e un oggetto cui tali elementi sensiblii rinviano (la bandiera). Può accadere che un simile sistema divenga esso stesso piano dell'espressione di un secondo contenuto: per esempio la fotografia della bandiera connota il significato di "patria", "patriottismo", ecc. In tal caso «il primo sistema costituisce il piano di *denotazione* e il secondo sistema (estensivo al primo) il piano di connotazione» (*idem*, p. 79). Si dirà quindi che la fotografia *denota* la bandiera e *connota* il "patriottismo". Evidentemente il livello della connotazione è quello in cui si annidano le implicazioni ideologiche e retoriche dei segni e dei messaggi.

un codice (vale a dire l'"arte", o il trattamento, o la "scrittura", o la retorica della fotografia»[4]

I procedimenti di connotazione evidenziati da Barthes sono sei. I primi tre nascono da una modificazione del reale stesso: il trucco, la posa, gli oggetti; i secondi tre non dipendono invece dalla denotazione e sono la fotogenia (imbellimento mediante uso di luci o tecniche di sviluppo), l'estetismo (riferimenti artistici) e la sintassi (procedure di narrativizzazione). A questi procedimenti interni all'immagine si aggiungono quelli determinati dalla presenza del testo scritto, che tende ad aggiungere significati secondi, di modo che «nel rapporto attuale, l'immagine non va a chiarire o "realizzare" la parola: è piuttosto la parola che va a sublimare, a patetizzare o a razionalizzare l'immagine»[5].

C'è solo un caso in cui la fotografia sembra liberarsi dalla onnipresente rete delle connotazioni: si tratta delle (rare) immagini traumatiche (incendi naufragi catastrofi, ecc.): «La foto-choc è, per la sua struttura, insignificante: nessun valore, nessun sapere, al limite nessuna categorizzazione verbale può avere presa sul processo istituzionale della significazione»[6]. Solo la foto-choc rompe la rete di regole e regolazioni istituzionali che normalmente guidano l'uso delle fotografie.

Il secondo testo barthesiano è del 1964, e riguarda la retorica dell'immagine pubblicitaria. Barthes distingue anche in questo caso tra il livello della denotazione, definito "letterale", e il livello della connotazione, o "simbolico"; e riprende dal saggio precedente (con termini pressoché identici) la formula di "messaggio senza codice". Tornano anche le considerazioni sull'uso della parola, con le formule dell'*ancrage* (ancoraggio) e del *rélais* (ricambio): dal momento che ci troviamo in presenza di un caso di ancoraggio, Barthes sottolinea la funzione di bloccaggio del verbale rispetto alla polisemia dell'immagine (funzione denominativa). Il punto di novità rispetto al saggi precedenti mi sembra piuttosto un altro:

---

[4] R. Barthes, 1960, p. 9.
[5] *Idem*, p. 16.
[6] *Idem*, p. 21.

«In una prospettiva estetica il messaggio denotato [può] apparire come una sorta di stato adamitico dell'immagine [...] Questo carattere utopico della denotazione è rafforzato notevolmente dal paradosso già enunciato in precedenza, e che fa sì che la fotografia (nel suo stato letterale), in virtù della sua natura analogica, *sembri* effettivamente costituire un messaggio senza codice [...]. L'assenza del codice rafforza evidentemente il mito del "naturale" fotografico. [...] L'immagine denotata, nella misura in cui non implica nessun codice, [...] naturalizza il messaggio simbolico, rende innocente l'artificio semantico, moto denso (soprattutto in pubblicità) della connotazione»[7].

Le considerazioni di Barthes si spostano qui a livello della fruizione dell'immagine, e registrano che di fatto *anche la denotazione funziona da elemento connotativo*, innestandosi su un progetto persuasivo e su una complessiva regolazione con mezzi testuali dell'esperienza di fruizione del testo (in particolare circa l'aspetto epistemico di tale esperienza: il "credere" del destinatario e il "far credere" dell'emittente del messaggio)[8].

Rispetto alla polemica tra "realisti" e "convenzionalisti" cui abbiamo accennato all'inizio del paragrafo, la posizione di Barthes – in particolare la sua formula del "messaggio senza codice" – è stata ritenuta decisamente realista. In realtà Barthes non nega l'intervento di codici e convenzioni nella costruzione e nella fruizione della fotografia. Solo, egli è scarsamente interessato all'idea che tutto sia convenzione nella fotografia; ed è piuttosto attratto dall'idea che su un livello del messaggio in sé privo di regole si innesti quasi immediatamente una fitta rete di stereotipie, di connotazioni, di rinvii ideologici. *Quasi* immediatamente: un spiraglio resta, la "follia" dell'immagine fotografica come superamento dei codici.

---

[7] *Elementi di semiologia*, cit, pp. 32-35.

[8] Meno interessante in questo contesto l'ultima parte del saggio, che esplora la dimensione connotativa e individua un sistema di sensi e valori (una retorica e una ideologia) anticipando le attuali ricerche sociosemiotiche sulla stereotipia sociale.

La fotografia come raffigurazione del tempo: il "secondo" Roland Barthes

Il tratto dominante delle teorie semiotiche degli anni settanta e della prima metà degli anni ottanta è rappresentato da un interesse per le condizioni di produzione del segno fotografico quale elemento imprescindibile per la comprensione della sua natura e quindi per la sua definizione. Questo non implica che il dibattito tra naturalisti e convenzionalisti venga dimenticato, ma esso viene reimpostato su nuove basi.

Possiamo distinguere tre orientamenti particolari. C'è anzitutto una impostazione estetica, che tende a superare una semiotica in senso stretto all'insegna di un'attenzione per l'esperienza sensibile procurata da segni e testi: troviamo qui il "secondo" Roland Barthes. In secondo luogo troviamo un'impostazione strutturalista-fenomenologica improntata alla linguistica del danese Louis Hjelmslev: appartiene a questo settore lo studio di René Lindekens. Abbiamo infine una riconsiderazione della fotografia alla luce del recupero dell'insegnamento del secondo padre (accanto a Saussure) della semiotica moderna: il filosofo e logico americano Charles Sanders Peirce; esamineremo a questo proposito il contributo del belga Philippe Dubois.

A partire dagli anni settanta Barthes modifica il proprio approccio alla fotografia. Già in un articolo del 1970, "Il terzo senso", Barthes introduce nel discorso sulla fotografia nuove (o parzialmente nuove[9]) inquietudini. Lo studioso parte questa volta da alcuni fotogrammi del film *Ivan il Terribile* (*Ivan Groznij*, Sergej M. Ejsenstein, URSS, 1944). Egli porta ancora una volta l'attenzione sui differenti livelli di senso dell'immagine ed evidenzia un livello informativo o della *comunicazione* (sapere concernente costumi, personaggi, ecc.), e un livello simbolico o della *significazione* (sapere concernente il valore simbolico dell'oro, oppure il ritorno di elementi costanti nell'opera del regista, ecc.). Della comunicazione si è occupata la vecchia semiotica del messaggio; della significazione si occupa la nuova semiotica del simbolo. Esiste tuttavia

[9] Non a caso, come nota anche Marrone, 1994, il curatore degli scritti postumi di Barthes colloca il saggio di cui stiamo parlando in diretta continuità con quelli di cui abbiamo relazionato sopra.

anche un "terzo senso" che emana dalle immagini senza sia possibile verbalizzarlo né regolarizzarne le occorrenze mediante la modellizzazione teorica: Barthes lo definisce il livello della *significanza.* Al senso *ovvio* della significazione si oppone il senso *ottuso* della significanza. Un senso reperibile solo per accenni, emergenze, trafitture, inquietudini personali, «come un invitato che si ostina a trattenersi senza dire nulla là dove la sua presenza non è richiesta». Un senso infine che risiede (è reperibile) in zone particolari dell'immagine: «Non *dappertutto* [...], ma *da qualche parte*»[10].

Il senso ottuso trova una precisazione nell'ultimo saggio di Barthes, dedicato esplicitamente e completamente alla fotografia: *La camera chiara* (1980). Barthes evidenzia due possibili forme di esperienza dello Spectator di fronte alla fotografia: lo *studium*, interessamento sollecito ma non intensivo, individuazione delle intenzioni dell'Operator; e il *punctum*, fatale, imprevedibile, incodificato shock estetico le cui ragioni stanno in dinamiche particolari e incalcolabili, «forma di attivazione della psiche, momento di avvio di una agitazione interiore, invito a una festa»[11]. Siamo molto vicini, come si nota al senso ottuso del saggio precedente. Nella seconda parte del saggio affiora tuttavia una forma di *punctum* parzialmente differente:

> «Nella Fotografia [...] io non posso mai negare che *la cosa è stata là*. Vi è una doppia posizione congiunta: di realtà e di passato. E siccome tale costrizione non esiste che per essa, la si deve considerare, per riduzione, come l'essenza stessa, il noema della Fotografia. Il nome del noema della Fotografia sarà quindi: "*È stato*". Potevo dirlo altrimenti: ciò che costituisce la natura della Fotografia è la posa [... intesa come] il termine di una "intenzione" di lettura: guardando una foto, io includo fatalmente nel mio sguardo il pensiero di quell'istante, per quanto breve esso sia stato, in cui una cosa reale si è trovata immobile davanti all'occhio. Io trasferisco l'immobilità della fotografia presente sulla registrazione passata, ed è appunto questa sospensione che costituisce la posa.
> Ora so che oltre al "particolare" esiste un altro *punctum* (un'altra "stigmate"). Questo nuovo *punctum*, che non è più di forma ma di

---

[10] R. Barthes, "Il terzo senso", in id., *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino 1970, pp. 48 e 54.
[11] G. Marrone, *Il sistema di Barthes*, Bompiani, Milano, 1994, p. 204

intensità, è il Tempo, è l'enfasi straziante del noema ("*è stato*"), la sua raffigurazione pura»[12].

La riflessione barthesiana sulla fotografia viene dunque riformulata a partire dalla sua natura di traccia chimica[13], tale da costituire il suo *noema*. L'origine del segno appare dunque costitutivo della sua essenza (quella di attestazione di un sistema osservatore-osservato spazialmente e temporalmente determinato in situazione tensiva rispetto al presente della visione). E proprio da qui deriva, ancora una volta, il potere antidiscorsivo della fotografia: alle radici della riflessione di Barthes c'è una foto profondamente shockante e dolorosa – quella della madre (amatissima) nel giardino di inverno, ritrovata dopo la morte di costei –. Ancora una volta (come già nel primo saggio citato) la incodificabile semplicità del dolore permette di frangere gli schemi del linguaggio e dei suoi stereotipi. E, ancora una volta, la fotografia risulta una riserva di essere selvaggio e di follia rispetto agli schemi della cultura – benché continuamente esposta alla culturalizzazione e alla saggezza, vuoi mediante una messa in evidenza delle sue qualità artistiche, vuoi mediante una immissione nel circuito della comunicazione di massa e conseguente banalizzazione[14].

Il "secondo" Barthes si colloca così in parziale continuità con la propria riflessione precedente. Resta l'idea di una essenza della fotografia "indomabile" rispetto alle convenzioni cui essa è sottoposta all'interno delle pratiche comunicative sociali. Cambia tuttavia il punto di vista: tale essenza viene ora colta a livello di sentire del recettore – o meglio: nella tensione tra origine della fotografia e sua osservazione –. In sostanza cambia il modo di interpretare la pratica critica e teorica: non più operazione di svelamento ideologico, ma spazio residuale dell'utopia, luogo in cui è possibile liberare il discorso sulla fotografia che le pratiche comunicative della fotografia eludono o rimuovono. In tutto questo il discorso barthesiano tende a sfuggire all'ambito della semiotica in senso stretto (ovvero ad una teoria degli effetti interpretativi progettati dalla e

---

[12] R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 1980, pp. 78, 79 e 95.

[13] *Idem*, p. 81

[14] *Idem*, pp. 115 ss.

nella fotografia) e a farsi piuttosto discorso estetico, riflessione sugli effetti particolari e privati dell'osservazione fotografica.

La fotografia come luogo del senso e della significazione: Réné Lindekens

Nel costruire una semiotica della fotografia, René Lindekens assume quale modello di riferimento la teoria glossematica di Louis Hjelmslev; occorre comunque tener presente l'influsso della fenomenologia, in particolare nella formulazione di Merleau-Ponty.

Un primo punto della teoria di Lindekens è che la fotografia vada letta come luogo di incrocio di un *senso* e di una (o più) *significazioni*. Le significazioni sono verbalizzabili (si può dire cosa la foto rappresenta, quali contenuti ideologici sono implicati, ecc.: non si è lontani dai livelli denotativo e connotativo di Barthes), mentre il senso non lo è, ma corrisponde a un "sentire" di base procurato dall'immagine: «Il semiologo dell'immagine fotografica mira a quest'ultima come *oggetto quale luogo di senso,* che noi chiamiamo *iconico.* Esso si trova in un rapporto di implicazione, ancora da definire, con una *significazione identificatrice* (informativa) ed una *significazione linguistica* (concettuale)»[15].

L'ipotesi avanzata da Lindekens (è il secondo punto di rilievo della sua teoria) è che «il *senso* di una immagine fotografica *dipende dall' "iconizzazione" degli oggetti di cui è la somma figurale*»[16]; mentre la significazione dipenderebbe invece dalla rappresentazione analogica di questi stessi oggetti. Con il termine di *iconizzazione* Lindekens intende "il risultato dell'inevitabile mutamento dell'*immagine aerea* in *immagine argentica*, nel quale intervengono delle "aberrazioni" derivati sia dalla stampa propriamente detta che dal trattamento (del positivo così come del negativo), ivi compresi i casi di fotoincisione"[17]. Dunque è l'origine tecnica dell'immagine fotografica, *così come viene resa visibilmente sensibile all'interno dell'immagine stessa*, al suo livello espressivo, a determinarne il senso iconico (mentre il contenuto referenzialmente inteso, gli oggetti raffigurati, sarebbero responsabili delle significazioni):

---

[15] R. Lindekens, *Semiotica della fotografia*, trad. it., Il laboratorio Napoli 1971, p. 264 e altri luoghi del libro ivi riferiti.

[16] *Idem*, p. 18.

[17] *Idem*, p. 266.

«Di conseguenza si può dire che ciò che postuliamo come diverso tra il *senso iconico* e la *significazione identificatrice* riposa essenzialmente sul fatto di una iconicità legata alla percezione di un "c'è" originario, iconico, oggetto primo di questo sistema di significazione»[18] – ovvero di un dato sensibile risultante da un particolare processo di m essa in forma dei materiali espressivi visivi[19].

Al di là di una impostazione convenzionalista, Lindekens è attento a rivalutare la dimensione sensibile e percettiva della fotografia come luogo in cui risiede un "senso", ovvero una direzione interpretativa preverbale e non verbalizzabile[20]. Interessante d'altra parte l'idea che la presenza del

---

[18] *Idem*, p. 267.

[19] Più in dettaglio Lindekens descrive questo processo come un passaggio da *oggetti visuali* collocati nella realtà visibile (livello della materia dell'espressione); a *oggetti iconizzati,* prima forma di organizzazione della materia dell'espressione a livello della sostanza dell'espressione; fino agli *oggetti iconici* veri e propri in cui la materia visiva diventa sostanza formata, stabilizzata, a livello della forma dell'espressione.

[20] L'attenzione per gli aspetti sensibili collega peraltro Lindekens, sotto un certo aspetto, con le riflessioni dei semiotici della cosiddetta Scuola di Parigi facente capo ad Algirdas Greimas. La continuità e lo stacco tra Lindekens e i semiotici greimasiani si può cogliere bene a partire un confronto tra le posizioni appena espresse e quelle che affiorano da uno studio effettuato su una fotografia da Jean Marie Floch (Floch, 1985). Floch, che appartiene appunto alla Scuola semiotica di Parigi, lavora sulla individuazione di contrasti di ordine puramente visivo, sia di tipo semplice (chiaro/scuro [*claire/sombre*]), sia di ordine composto (sfumato/contrastato); e osserva che altri contrasti possono essere individuati fuoriuscendo dal solo piano dell'espressione e osservando l'interazione tra questo e il piano del contenuto figurativo – tale è per esempio il contrasto chiaro/oscuro [*claire/obscur*], che coinvolge aspetti spaziali tridimensionali –. È possibile tuttavia che un contrasto di contenuto (per esempio il già citato chiaro/oscuro) venga desemantizzato, ovvero venga letto non più quale rinvio allo spazio referenziale illusorio, ma piuttosto ad una struttura puramente formale. Floch parla a questo proposito di un "contrasto di tecniche", e assume l'esempio del "modellato/piatto" [*modelé/aplat*], che deriva appunto dalla desemantizzazione del chiaro/oscuro. Appunto sulla categoria contrastiva modellato/piatto egli fonda l'analisi di una fotografia (Un *Nudo* di Edouard Boubat). È evidente che anche Floch ritiene il livello espressivo iconico capace di un'attività semiotica autonoma, indipendente dalle "significazioni" dell'immagine (per lo meno all'interno di un discorso di tipo "poetico"). Sono tuttavia altrettanto evidenti due rilevanti punti di distacco rispetto a Lindekens: da un lato il visibile non rinvia a un "senso" indefinibile e incodificabile, ma piuttosto a un bel calcolato gioco di opposizioni tra elementi plastici; dall'altro lato scompare in Floch l'attenzione per le dimensioni *specificatamente fotografiche* del livello espressivo: nulla differenzia, sotto l'aspetto del

senso nel visibile fotografico è legato (in un modo che la teoria non esplicita) alle origini tecniche della fotografia, alla particolare operazione di "iconizzazione" su cui essa riposa e che essa dona a vedere.

La fotografia come indice: Philippe Dubois

Il terzo orientamento di studi prende le mosse dall'immissione nel panorama culturale europeo del contributo del filosofo americano Charles Sanders Peirce. Per Peirce il segno si definisce nella relazione reciproca di tre componenti: il *representamen*, o segno vero e proprio; l'oggetto e l'interpretante (che non è l'interprete, ma è a sua volta un segno, dando luogo a un catena di rimandi potenzialmente infinita)[21]. Al di là del comune uso del termine "segno" si ravvisa una profonda trasformazione rispetto alla semiologia strutturalista: la semiotica di Peirce non definisce il segno in relazione al sistema in cui esso è inserito, bensì a partire dal processo di semiosi, ovvero di produzione e interpretazione dei segni. Così, al momento di definire una tipologia di segni in base alla relazione tra *representamen* e oggetto, le qualità definitore di ciascun tipo di segno dipenderanno dalle modalità di produzione del segno stesso: le *icone* sono prodotte in base alla rassomiglianza tra segno e oggetto (non solo un'immagine in senso stretto, ma anche un diagramma, una metafora, ecc.); gli *indici* sono prodotti in base a una prossimità fisica e a una influenza fattuale e diretta tale da introdurre delle modifiche (l'indice è "really affected" dall'oggetto: per esempio il fumo per il fuoco, o la direzione della banderuola per la direzione del vento); i *simboli* sono prodotti in base a un atto di istituzione arbitraria di una legge di correlazione (per esempio le parole)[22].

---

livello espressivo, una foto da un disegno (cfr. pag. 26), e l'attenzione per la dimensione tecnica della fotografia (al di là del termine "contrasto di tecniche") viene cancellata dalla riflessione.

[21] Cfr. A. Fumagalli, *Il reale nel linguaggio. Indicalità e realismo nella semiotica di Peirce*, Vita e Pensiero, Milano 1995, pp. 243 ss.

[22] C.S. Peirce, *Collected Papers*, 8 voll., Harward University Press, Cambridge (Mass) 1931-1958: vol. 2 parr. 247-249.

Seguendo queste idee, già Peirce aveva classificato la fotografia sia come icona che come indice[23]. Il recupero delle categorie peirciane all'interno della discussione contemporanea sulla fotografia è effettuato da Philippe Dubois, in un influente saggio del 1983, *L'atto fotografico*[24]. Dubois parte dalla natura di *traccia* della fotografia:

> «...à son niveau le plus élémentaire, l'image photographique apparait d'abord, simplement et uniquemente, comme un *empreinte lumineuse*, plus précisément comme *la trace, fixée sur un support bidimensionel sensibilisé par des cristaux d'halogénure d'argent, d'une variation de lumière émise ou réflechie par des sources situées à distance dans un espace à trois diménsions»*[25].

La natura di traccia, impronta, marca e deposito avvicinano la fotografia all'indice peirciano: tale statuto indicale è ritenuto da Dubois determinante per determinare le caratteristiche della fotografia, contro le teorie precedenti che avevano visto nell'immagine fotografica dapprima una icona (quelle che abbiamo chiamato teorie "realiste"), poi un simbolo (teorie "convenzionaliste").

I caratteri che definiscono il segno fotografico sono di due ordini: caratteri *generici*, ovvero comuni a tutti i tipi di impronta, e *specifici*, propri della sola fotografia. I caratteri generici sono la connessione fisica tra indice e referente, l'unicità dell'oggetto e della situazione spazio temporale di produzione del segno, il fatto che l'impronta attesta ontologicamente l'esistenza dell'oggetto nel momento in cui designa

---

[23] Idem, vol. 2 par. 281. Inoltre la fotografia sarebbe, in base alle altre classificazioni di Peirce, un *legisegno* in quanto negativo da cui trarre repliche e un *sinsegno* in quanto stampa particolare (asse della primità: par. 246); essa è inoltre un dicisegno (come una proposizione), non in sé ma in quanto riferisce quanto predicato dall'oggetto fotografato (asse della terzità par. 320). (Cfr. W. Nöth, "Photography", in *Hand book of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 1990).

[24] Questa impostazione, per quanto ancora pesantemente filtrata da quella strutturalista, permette a Eco, 1975, di riformulare il problema dell'iconismo all'interno di una complessiva teoria della produzione segnica (la cui importanza è stata ribadita dallo stesso autore all'interno del ultimo lavoro). Una impostazione simile viene ripresa in lavori successivi (U. Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino).

[25] Ph. Dubois, *L'acte photographique*, Nathan, Paris 1983, p. 58.

l'oggetto a mo' di deittico. La conseguenza dei quattro principi richiamati è che la fotografia (come ogni indice) implica il soggetto stesso nell'esperienza del processo fotografico; ella è un immagine-atto, impensabile al di fuori dell'evento/azione che l'ha prodotta[26].

I caratteri specifici dell'indice fotografico sono la distanza sia spaziale che temporale tra il segno e l'oggetto; la natura piatta del supporto; il fatto che la materia che causa l'impronta è la luce; il fatto che la luce, nel suo fissarsi sul supporto della pellicola, passa dal continuo al discontinuo. Particolarmente importante il fatto che immagine e referente non siano contigui, come in altri tipi di indice, ma separati: domina il senso di un'irriducibile distanza, di uno scarto, una separazione tra il qui e l'ora della fruizione e il lì e l'allora dello scatto; su questo punto si disegnano i caratteri propri della fotografia rispetto ai segni indicali[27].

La polemica contro le teorie iconiche e simboliche della fotografia porta Dubois a mettere tra parentesi alcuni aspetti referenziali della fotografia, e escludere gli aspetti convenzionali; inoltre la sua idea di indice tiene conto solo parzialmente delle circostanze di produzione del segno fotografico. Il punto di forza del discorso di Dubois resta l'affermazione che la fotografia è un indice, per quanto di natura particolare – ciò che gli permette peraltro di riprendere in termini semiotici alcuni spunti del "secondo" Barthes.

---

[26] In una recente discussione di queste idee di Dubois, Sonesson, 1998 osserva che una tale concezione di indice procede unilateralmente, come un'impressione causale del referente sul supporto; in effetti, nota Sonesson, occorre pensare a un'azione reciproca di oggetto e supporto: «the photograph is not only an indexicality of the objects, or even the photons, but also of the properties of the film, of the lenses, of the photographic device generally, of the space covered by the photons, and so on».

Sostanzialmente vicino a queste idee è invece Il semiologo di origine argentina Luis J. Prieto che, in un intervento degli anni Ottanta, ritiene che "una fotografia può essere definita come un'immagine bidimensionale stabile, ossia fissata su un qualsiasi materiale, prodotta con una tecnica nella quale il referente interviene come mezzo" (Prieto, 1991: 136).

[27] In questa chiave risulta interessante il concetto di "taglio" (*coupe*) che l'autore introduce nell'ultimo capitolo del lavoro: la fotografia risulta comunque da un taglio, è una tranche spazio-temporale l'atto che la costituisce è al tempo stesso di blocco (effetto medusante della foto), isolamento e prelievo. In un saggio più recente, rifacendosi a queste osservazioni, Dubois suggerirà il suggestivo progetto di una ricerca sulla economia di circolazione della luce: Dubois, 1994.

La fotografia come spazio di attivazione di saperi e competenze: Jean-Marie Schaeffer

Ugualmente impiantato sulla scia della riflessione peirciana ma decisamente spostato verso una impostazione pragmatica dello studio della comunicazione è il saggio più articolato uscito negli ultimi anni sulla semiotica della fotografia: *L'image precaire* di Jean-Marie Schaeffer (1987).

Gli aspetti innovativi del discorso di Schaeffer sono due. In primo luogo l'autore riprende l'impianto concettuale peirciano ma, al contrario di Dubois, cerca di integrare l'aspetto indicale con quello iconico della fotografia. Schaeffer parte dall'idea che al centro dell'attenzione teorica vada posto non l'immagine ma il *dispositivo* fotografico inteso come apparato tecnico di produzione dell'immagine. Viene portata dunque in primo piano la natura fisico-chimica della fotografia, la sua natura di impronta: questa costituisce l'*archè* della fotografia:

> «En tant que résultante de son dispositif, l'image photographique est une empreinte chimique. Ou, pour être plus precis: elle est l'éffet chimique d'une causalité physique (électro-magnetique), à savoir d'un flux de photons provenant d'un object (soit par émission, soit par réflexion) et frappant la surface sensible»[28].

Schaeffer sottolinea la natura automatica di questa produzione: essa non implica alcun intervento umano (al contrario del disegno). Se l'impronta (e dunque il carattere indicale) costituisce l'archè dell'immagine fotografica, occorre tuttavia considerare che nel suo funzionamento recezionale essa viene percepita come un segno iconico. Occorre dunque incrociare i due aspetti: solo tale incrocio permette di evitare di cadere sia nella tentazione di considerare la fotografia come segno completamente codificato (le teorie "convenzionaliste"), sia di rifiutarle uno statuto segnico assieme al carattere convenzionale (il riferimento è alla *Filosofia della fotografia* di Henry Vallier (1983), un testo improntato a un deciso realismo). Schaeffer parla piuttosto di una *icona a funzione indiziale* (icona indicale). Al funzionamento della fotografia quale immagine iconica, funzionante in base al riconoscimento

[28] J.M. Schaeffer, *L'image precaire. Du dispositif photographique*, Seuil, Paris, 1987, p. 18.

per similitudine, si sovrappone un funzionamento che si fonda sul sapere relativo alla arché, e dunque al senso di distanza spaziale e temporale tra qui/ora e lì/allora; questo modo di porre le cose porta già in gioco, di fronte al segno, il soggetto interpretante[29]: Schaeffer sottolinea che mentre il carattere iconico e indicale dell'immagine fotografica concerne la natura del representamen (del segno), il problema di spazio e tempo concerne il soggetto interpretante. Emerge in ogni caso la natura ambigua tra indice e icona della fotografia, risolta in sostanza a partire dai saperi mobilitati nel recettore e dalle relazioni spazio temporali che si istituiscono tra questi e l'oggetto rappresentato:

> «Le signe photographique est donc toujours caracterisé par une tension entre sa fonction indicielle et sa présence iconique [...] Pourquoi cette tension? Je pense qu'elle est due au fait que le signe photographique est un signe complexe, formé de deus fonctions sémiotiques qui, en dehors de la photographie, se trouvent distribuées entre des signe autonomes» [30]

Le ultime osservazioni fanno già intravedere uno spostamento del focus teorico che occupa la seconda parte del libro e che costituisce il secondo aspetto innovativo dell'intervento di Schaeffer. L'attenzione viene posta non più sul momento costitutivo dell'immagine fotografica, e neppure sull'immagine in sé, quanto piuttosto sulla *situazione di recezione della fotografia*. All'interno di tale situazione di recezione si incrociano da un lato alcune costellazioni di saperi laterali, dall'altro una serie di regole comunicazionali. I saperi laterali possono saturare l'immagine o lasciarla indeterminata: può esserci una saturazione assoluta, indicale e iconica (se io riconosco una fotografia fatta da me); una saturazione indicale completa più una parziale saturazione iconica (sono in grado di riconoscere le circostanze di scatto ma non chi o cosa figura nella foto); una relativa indeterminazione sia indicale che autonoma (le foto della sfera pubblica); una radicale indeterminazione (oggetti e circostanze di scatto

[29] Che qui Schaeffer confonde, con errore piuttosto consueto, con l'interpretante peirciano, la cui natura è invece costantemente segnica (vedi sopra).

[30] Schaeffer, *Op. cit.*, p. 102. Schaeffer riprende a tale proposito l'idea della fotografia come segno selvaggio e non codificato di Barthes. E riprende l'idea di una codificazione grazie alla sua disponibilità e alla sua plasticità semantica (al suo stato, potremmo dire, mercuriale, semifluido).

sconosciute, per esempio fotografia micro o macro che non permettono una identificazione del proprio soggetto).

Le regole comunicazionali sono di due tipi: costitutive e normative. Quelle costitutive regolano la recezione dell'immagine in quanto tale, ovvero prescrivono le attitudini necessarie alla recezione dell'immagine in quanto immagine fotografica (ovvero in quanto impronta di un oggetto che si è effettivamente trovato di fronte all'obiettivo; esse si basano evidentemente sul sapere dell'archè fotografica). Gli elementi testuali che funzionano da segnalatori sono il supporto testuale materiale (pagina, carta da fotografie, ecc.). Per quanto riguarda le regole normative, esse determinano specifiche dinamiche recettive: affrontare la fotografia segnaletica di un criminale comporta la messa in atto di atteggiamenti differenti dallo sfogliare l'album delle foto di famiglia; ma anche una foto pubblicitaria mobilita atteggiamenti differenti rispetto a una foto scandalistica – anche se le due immagini appaiono all'interno di una stessa rivista –. Schaeffer pensa che la rete di queste regole sia fissata socialmente e culturalmente (al contrario delle regole costitutive, quelle normative sono molteplici, e variano a seconda dei contesti culturali). Alle singole fotografie e ai loro contesti spetta il compito di segnalare allo spettatore quali schemi interpretativi adottare mediante appropriate strategie; queste consistono per un verso nel determinare gli equilibri tra iconicità e indicalità, e per altro aspetto la collocazione dell'universo ritratto rispetto alla condizione spazio temporale della fruizione[31].

---

[31] A partire da qui Schaeffer identifica otto configurazioni strategiche presenti nella nostra società: la traccia (istituzione della immagine come segno indicale di esistenza), il protocollo di esperienza (come sopra, ma l'oggetto è qui uno stato di fatto), la descrizione (l'immagine intende descrivere un oggetto nella sua articolazione interna), la testimonianza (l'immagine introduce una articolazione narrativa all'interno del proprio oggetto), il ricordo (l'immagine richiede al recettore una identificazione indicale, un'autoriflessione, un riconoscimento di sé), la rammemorazione (come sopra, ma con un collegamento tra la sfera privata e quella pubblica/storica), la presentazione (l'immagine presenta oggetti di insieme, per es. nella pubblicità; la mostrazione (come sopra, ma presentando stati di cose). In generale, come si può osservare, le strategie regolano l'accesso del recettore all'immagine in due sensi: determinando il grado di sapere iconico rispetto a quello indicale; e disciplinandola pertinentizzazione dell'asse sazio temporale rispetto a quello dei saperi.

Al di là della debolezza di alcuni passaggi, il saggio di Schaeffer presenta molti meriti. Anzitutto è positiva la reintegrazione dell'aspetto indicale e di quello iconico; inoltre con la trattazione delle norme di interpretazione dell'ultima parte vengono reintrodotti anche gli elementi "simbolici" e convenzionali che reggono la produzione e la fruizione dell'immagine fotografica. In secondo luogo lo spostamento di attenzione verso la fruizione permette di cogliere e reimpostare in un'ottica complessiva varie questioni: in particolare l'origine dell'immagine è riletta non come semplice indicalità, ma piuttosto come *sapere del recettore circa l'immagine*, sapere che entra in sinergia con altri saperi attivati dall'immagine per determinarne, ai differenti livelli e in base a schemi, regole e modelli fissati socialmente, le dinamiche interpretative.

Linee di sintesi e direzioni di sviluppo del dibattito semiotico sulla fotografia

Le trasformazioni della cornice teorica del dibattito

Quello di Schaeffer è l'ultimo intervento di un certo respiro sulla fotografia all'interno del dibattito semiotico. A partire dal quadro di interventi tracciato nel paragrafo precedente siamo dunque autorizzati a ripensare sinteticamente le linee di forza del dibattito e a indicare alcuni suoi possibili sviluppi.

Va anzitutto osservato uno spostamento delle cornici teoriche e degli apparati concettuali che hanno guidato la ricerca. Tale spostamento coinvolge due aspetti.

Il primo aspetto consiste nel *passaggio da un interesse per la fotografia in quanto segno a una considerazione della fotografia in quanto testo*. Il

---

Schaeffer approfondisce quindi alcune strategie: la testimonianza è genere giornalistico con decisa narrativizzazione; ritorna il tema barthesiano del rapporto test scritto / immagine; è importante sottolineare la differenza tra foto ufficiali e non ufficiali, che giocano spesso per contrasto reciproco (anche allacciate all'interno della stessa catena narrativa come prima e dopo). La presentazione, tematizzando la presenza de reale come totalità piena, completamente disponibile, è moto usata nella stampa, accanto alla mostrazione, che al contrario gioca sulla indiziarietà, sulla mostrazione di particolari "pieni di senso", sull'exemplum, la metafora e la metonimia iconiche.

segno è una entità teorica minimale, non ulteriormente scomponibile. Il testo al contrario è – come una delle etimologie del termine lascia intendere – un "tessuto", un intreccio di elementi significanti che godono di un relativo grado di autonomia e che nel testo si trovano combinati secondo un progetto specifico. Certamente non si può parlare, all'interno della semiotica della fotografia, di un movimento rigido e unilaterale "dal segno al testo": così, ripercorrendo la nostra rassegna, si può osservare che alcuni studiosi guardano alla fotografia principalmente in quanto *segno* (Lindekens, Dubois), altri principalmente quale *testo* (Floch, Schaeffer); ma, ad esempio, il "primo" Barthes affronta la fotografia in chiave sostanzialmente testuale (fotografia quale "messaggio").

Il secondo aspetto dello spostamento teorico e metodologico degli studi semiotici sulla fotografia consiste nel *passaggio da un interesse per quello che la fotografia è a quello che la fotografia fa*: da una definizione dell'essenza della fotografia e di ciò che la distingue da altre forme espressive, si passa a studiare la fotografia in relazione con i contesti comunicativi in cui è calata e in cui opera. Alcuni degli autori considerati cercano chiaramente di capire cosa la fotografia *è* (Dubois), mentre altri sembrano più decisamente orientati a modellizzare cosa essa *fa* (Schaeffer). Altri si collocano a metà strada, ovvero cercano di definire il *proprium* dell'immagine fotografica a partire dai particolari effetti che essa dispone per o comunque causa ne l'osservatore (Barthes, Lindekens).

Di fatto i due aspetti sono stati spesso incrociati in modo da produrre due cornici teoriche di approccio alla fotografia: quando la fotografia è stata vista in quanto *segno* ci si è chiesti che tipo di segno essa *sia* – ovvero quali aspetti la definiscano rispetto ad altri tipi di manifestazioni e strumenti comunicativi –. Quando essa è stata letta quale *testo* ci si è chiesti invece cosa essa *faccia*, ovvero di quale specifico tipo di progetto interpretativo essa sia portatrice. Pur con varie oscillazioni, la cornice teorica di tipo segnico è stata quella dominante nella discussione; solo più recentemente la cornice teorica di tipo *testuale pragmatico* ha spinto a reimpostare i problemi oggetto della discussione.

I problemi ricorrenti nel dibattito

Sullo sfondo di questo spostamento degli strumenti concettuali, il dibattito semiotico sulla fotografia ha affrontato in modo ricorrente due problemi, reciprocamente correlati.

Il primo problema è quello del *grado di "codificazione", o di "convenzionalità" dell'immagine fotografica*. Nell'ambito di una semiotica del *segno* fotografico questo aspetto ha dato vita a vari interrogativi: in che misura e in quali ambiti interviene, nella definizione del segno fotografico, la rete di regole convenzionali che guidano e disciplinano ogni scambio comunicativo? È possibile individuare un livello dell'attività espressiva della fotografia tale da non richiedere l'intervento di codici e convenzioni (la pura denotazione, come ritiene il primo Barthes; oppure gli aspetti shockanti dell'immagine fotografica, eventualmente collegati alla relazione tra fotografia e tempo messa in luce dal secondo Barthes; o ancora l'aspetto di pura visibilità dell'immagine fotografica, come sostiene Lindekens)? Oppure, al contrario, occorre pensare che tutti gli ambiti della fotografia sono sottoposti alla norma e al condizionamento culturale (come ritengono i convenzionalisti)?

Più che ricostruire una discussione che solo di recente sta chiarendo le ambiguità che la intralciavano (in particolare riguardo alla confusione tra naturale/culturale, non convenzionale/convenzionale, non verbalizzabile/verbalizzabile)[32], ci interessa qui mettere in luce la particolare impostazione che assumono tali questioni in un'ottica testuale pragmatica. Le novità rispetto all'impostazione segnica sono due. In primo luogo, non si nega che possano esserci effetti non calcolabili a priori dell'immagine fotografica – per esempio le reazioni emotive personali, private e spesso inesprimibili che proviamo nel vedere la fotografia di una persona cara, come accade a Barthes con la foto della madre –. Il punto è che tali effetti personali e privati non rientrano nell'orizzonte di osservazione della teoria (che in tal modo confessa in partenza i propri limiti e le proprie competenze). La semiotica si interessa alla fotografia e alla sua interpretazione in quanto essa è

[32] Alludiamo alla ripresa del dibattito sull'iconismo effettuata da Eco (*Kant e l'ornitorinco*, Bompiani, Milano, 1997). Su questi punti cfr. Bettetini e Eugeni, *La cornice spezzata. Parola e immagine nell'epoca della post-testualità*, Angeli, Milano 2000.

sottoposta a regole e convenzioni. In secondo luogo la semiotica testuale pragmatica non è tanto interessata ai meccanismi complessivi del riconoscimento degli oggetti fotografati (ciò che costituisce piuttosto l'interesse di una semiotica generale), quanto piuttosto ai particolari meccanismi di regolazione degli atteggiamenti cognitivi, epistemici (riguardanti il "credere"), assiologici (relativi al "valutare") e passionali (concernenti il "sentire" e il "patire") del recettore di fronte ai singoli testi fotografici[33]. Tali regole comunque non risiedono nella singola fotografia: esse sono diffuse a livello sociale e funzionano da orizzonte comune a chi produce e a chi guarda l'immagine fotografica.

Il secondo problema ricorrente riguarda *il ruolo e il peso a livello teorico dell'origine dell'immagine fotografica*, ovvero la sua produzione meccanica e la presenza effettiva dell'oggetto ritratto di fronte all'obiettivo e alla pellicola al momento dello scatto. La semiotica del segno fotografico ha spesso sottolineato con varie accentuazioni la pertinenza e la rilevanza di questo punto: qui sta il "noema" della fotografia, l'essenza dei suoi effetti passionali (Barthes); qui sta l'origine della visibilità del senso all'interno dell'immagine fotografica (Lindekens); qui risiede la natura di indice della fotografia (Dubois), la sua *arché* (Schaeffer). In alcuni casi questo aspetto è sembrato anzi prevalente (Dubois), o fondamentale (Lindekens) rispetto a quello iconico; o comunque tale da ricondurre la fotografia alla propria origine più autentica, "prima" degli investimenti culturali, inevitabilmente "addomesticanti" e tali da ridurre la sua potenziale follia (Barthes).

Anche in questo caso un'ottica testuale pragmatica (vicina all'impostazione di Schaeffer) permette di riformulare il problema in termini nuovi. L'origine tecnica dell'immagine fotografica viene letta in tal caso sul versante della fruizione: essa rappresenta non un fatto ma un *sapere sociale previo* del recettore; sapere che, in relazione al testo fotografico, possiamo qualificare come un *sapere tecnico metatestuale*. Tale sapere, che sussiste a livello sociale, viene attivato grazie al fatto che l'origine dell'immagine fotografica viene resa visibile all'interno della

[33] Osserviamo un avvicinamento in tal senso agli interessi del "primo" Barthes: cfr. sopra, 2.1.

fotografia stessa[34]. La sua attivazione può essere esplicita o implicita, effettuata in misura maggiore o minore. In ogni caso, tale attivazione del sapere tecnico entra in combinazione con gli altri saperi convocati dall'immagine contribuendo a costituire – in sintonia con le regole sociali di uso della fotografia – particolari e differenziati effetti interpretativi.

Il punto di incrocio e correlazione dei due problemi è rappresentato dalla questione della *relazione tra fotografia e realtà*. Il problema è centrale per la semiotica del segno fotografico: a differenza del segno verbale, completamente codificato – ovvero del tutto sottoposto a convezioni culturali – il segno iconico sembra implicare un ruolo del reale nella propria determinazione, grazie alla "somiglianza" che esso ha con l'oggetto cui si riferisce. Più ancora, la costruzione automatica del segno fotografico che caratterizza la sua origine sembrerebbe assicurare un'irruzione diretta (per quanto momentanea) della realtà all'interno dell'universo dei segni nella forma dell'impronta luminosa che impressiona la pellicola. All'interno della semiotica del segno questo aspetto ha costituito il terreno di scontro tra "realisti" (Barthes, Dubois[35] e "convenzionalisti" (Eco, Metz, Lindekens), essendo questi ultimi impegnati a riportare la fotografia completamente nell'ambito della convenzione.

Anche su questo punto la semiotica testuale pragmatica tende a reimpostare la questione. Nei suoi termini non si pone un problema di relazione diretta tra fotografia e *realtà*, quanto piuttosto un problema di *verità* che a sua volta rinvia all'attività comunicativa: al dire-il-vero e al far-credere-il-vero di cui la fotografia è veicolo. Non è dunque in causa direttamente una relazione tra testo e realtà, ma l'impegno intersoggettivo all'interno del quale avviene la comunicazione della fotografia. Si pensi, banalmente, a come il taglio dell'inquadratura,

---

[34] Cadono qui pertinenti (benché in una chiave di lettura differente rispetto alle loro formulazioni originali) sia le intuizioni di Lindekens circa il visibile fotografico quale riserva di "senso", sia soprattutto le osservazioni di Dubois e le relative messe a punto critiche di Sonesson: la fotografia è "indice" non solo di un oggetto, ma di una interazione tra oggetto e dispositivo tecnico di ripresa (distanza, obiettivo, pellicola, ecc.).

[35] Occorre tuttavia precisare che Dubois si sottrae alla polemica, ritenendo che una considerazione della fotografia in quanto indice superi le posizioni iconiche e convenzionalista.

l'esclusione di determinati elementi dalla rappresentazione, l'accostamento di immagini, le didascalie di accompagnamento possano ridefinire completamente il senso della scena ritratta fotograficamente. L'attivazione del sapere tecnico indicale relativo all'origine dell'immagine fotografica può funzionare in tal senso quale elemento veridittivo e persuasivo; ma l'indicalità della fotografia non è di per sé garanzia automatica di verità di quanto rappresentato: di qui una responsabilizzazione degli attori della comunicazione, ovvero di chi mostra l'immagine fotografica e, più complessivamente, il discorso in cui essa è inserita (il cosiddetto *enunciatore*) e di colui cui questo discorso è diretto (l'*enunciatario*)[36].

Per una concezione testuale pragmatica dell'immagine fotografica

Nel paragrafo precedente abbiamo visto che un approccio testuale pragmatico implica una riformulazione dei problemi di base di una teoria semiotica della fotografia. Il nostro interesse per un simile approccio deriva da vari fattori, ivi compresi il superamento di alcune impasse del dibattito sulla fotografia in quanto segno e una maggior attitudine al dialogo con settori contigui della ricerca (sociologia, psicologia, storia). Riteniamo inoltre, come vedremo nel prossimo paragrafo, che solo un approccio testuale pragmatico possa rendere conto di alcuni aspetti empiricamente osservabili delle nuove modalità di costituzione e manipolazione digitali della fotografia. Prima di procedere, vorremmo tuttavia ripercorrere sinteticamente i caratteri salienti di questo tipo di approccio.

La fotografia, in base a quest'ottica, si configura come spazio di attivazione e di intreccio di saperi socialmente diffusi – relativi per esempio a modelli di comportamento sociale, a regole di interazione o a elementi di identificazione di generi sessuali (come accade massicciamente nella fotografia pubblicitaria[37], oppure alla vita di singoli personaggi o a particolari eventi (come accade nella foto scandalistica o in quella giornalistica.

---

[36] Su questi aspetti, sui quali torneremo, cfr. Bettetini, 1985.

[37] Per una ricognizione bibliografica su questi punti cfr. C. Giaccardi, *I luoghi del quotidiano. Pubblicità e costruzione della realtà sociale*, Angeli, Milano 1995.

Tra i saperi attivati vanno annoverati anche quelli concernenti l'origine tecnica dell'immagine fotografica: i saperi metatestuali tecnici e, in particolare, il sapere tecnico di tipo indicale. Questo sapere riguarda la compresenza e la posizione reciproca dell'apparato di ripresa e del soggetto ritratto al momento dello scatto. L'attivazione testuale di tale sapere può essere affidata a elementi iconici espliciti (per esempio l'ombra del fotografo, come avviene nella bella immagine che Anna Lisa Carlotti ha scelto per emblema di questo convegno), ma più spesso è affidata a marche visibili quali messa a fuoco, taglio dell'immagine, ecc. Per esempio alcune foto scandalistiche esibiscono visibilmente il loro essere state "rubate" (focali lunghe, parziali sfocature, oggetti interposti, soggetti in movimento che non si sentono spiati, ecc.). Alcune foto giornalistiche, per converso, giocano sulla opposizione tra la costruita pulizia formale dell'immagine e la drammaticità della scena ritratta "in diretta". Questo sapere tecnico può essere esibito (è il caso dell'immagine scandalistica di cui sopra) oppure occultato, o reso non pertinente: molte foto pubblicitarie rendono non pertinente le circostanze di scatto; le foto di moda possono scegliere tra esibizione o occultamento dello scatto, e così via.

L'attivazione dei differenti saperi (compreso il sapere tecnico) e il loro peculiare intreccio costruiscono, in sintonia con regole socialmente diffuse, un progetto interpretativo dell'immagine che coinvolge tanto gli aspetti cognitivi dell'interpretazione (il "sapere" che l'immagine veicola) quanto quelli epistemici (il regime e il grado di credenza), assiologici (la valutazione in termini di valori di quanto visto) e passionali (il sentire e il patire). Per quanto questi aspetti siano strettamente interconnessi, sembra che l'attivazione del sapere tecnico indicale giochi principalmente a favore della produzione di effetti epistemici (il credere alla verità di quanto è rappresentato nella fotografia) e patemici (le particolare gamma di emozione che la fotografia dà proprio in quanto fotografia, e che nessun disegno per quanto particolareggiato e realistico potrebbe trasmettere).

Immagine digitale e semiotica della fotografia

Nei due paragrafi precedenti abbiamo visto come la semiotica abbia cercato in alcuni casi di definire che tipo di *segno* la fotografia sia e quale

rapporto essa intrattenga con il proprio referente; in altri casi di capire quale progetto interpretativo la fotografia, considerata stavolta in quanto *testo*, costruisca. In questo ultimo paragrafo intendiamo mostrare come le nuove condizioni tecnologiche di produzione e circolazione delle immagini fotografiche determinate dall'avvento della tecnologia digitale costringano a ripensare le idee della semiotica sulla fotografia; e che l'approccio testuale pragmatico costituisce la cornice teorica più produttiva per un simile ripensamento.

La fotografia dall'index al digitus

Abbiamo già accennato al fatto che negli ultimi anni la riflessione semiotica sulla fotografia sembra segnare un po' il passo. Contemporaneamente, e in senso opposto, lo scenario delle pratiche fotografiche si è modificato e si sta modificando profondamente. Da un lato (come è stato sottolineato da più parti) le immagini fotografiche hanno vissuto e vivono una ingente moltiplicazione, si fondono e si confondo con altri tipi di immagini (in particolare quelle televisive) e contribuiscono a quella trasfigurazione in chiave di rappresentazione del mondo, alla costituzione di quella "pelle iconica" della realtà – di quella "neorealtà"[38] – avvertita come caratteristica del tempo presente. Le immagini (comprese quelle fotografiche) sostituiscono il mondo, nel senso che si pongono come l'interfaccia del reale, come esperienza vicaria costante. L'esperienza del soggetto sociale è sempre più esperienza di immagini fotografiche o televisive: la fruizione dell'immagine sostituisce la fruizione del reale[39].

Dall'altro lato la trasformazione dell'immagine fotografica non è solo *quantitativa*, ma altresì *qualitativa*: la realtà non viene più fotografata ma "catturata" mediante le nuove macchine digitali; l'emanazione luminosa del reale non imprime una pellicola, ma viene tradotta in una griglia di punti caratterizzati da differenti valori di carica elettrica e quindi in

[38] Vedi le riflessioni sulla fotografia di Colombo, *Ombre sintetiche*, Liguori, Napoli, 1990: in part. pp. 36-38.

[39] G. Bettetini, *L'occhio in vendita*, Marsilio, Venezia 1991 (2a ed.): 60-70; l'autore riprende qui alcune idee di Sontag, *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 1973.

stringhe numeriche binarie: il reale viene digitalizzato[40]. Non solo: i files di immagini così ottenuti possono essere profondamente manipolati sia sotto l'aspetto plastico (tessitura, colori, contrasti, ecc.), sia sotto quello figurativo (sparizione o aggiunta di particolari, montaggi, ecc.). Infine: le immagini risultati si presentano sempre più raramente su carta e sempre più su altri tipi di supporti: in particolare sullo schermo del computer (le fotografie scaricate da Internet), eventualmente in combinazione con parti scritte e filmati (come avviene negli ipertesti multimediali)[41].

In sintesi: cambiano le *modalità di produzione* dell'immagine fotografica; si modifica e si rende più complesso lo *stadio della post produzione*; e si trasformano infine le *modalità di circolazione e di presentificazione* dell'immagine fotografica al recettore.

Non è difficile comprendere come queste trasformazioni tocchino profondamente le condizioni di apparizione dell'immagine fotografica sulle quali si reggeva buona parte del dibattito semiotico sulla fotografia. In primo luogo assistiamo a una *crisi della natura indicale della fotografia*:

---

[40] Il dispositivo attualmente più usato per lo scatto digitale è il CCD (*charge-coupled device*): si tratta di un sensore capace di rilevare in forma di cariche elettriche le variazioni luminose (in termini di luminosità e colore) che si producono su una superficie elettronica costituita da varie centinaia di migliaia di diodi fotosensibili (i fotositi) che costituiscono altrettanti punti di campionamento. I dati così ottenuti vengono quindi digitalizzati, ovvero tradotti in stringhe di numeri binari, mediante un componente ADC (*analog-lo-digital converter*); in questa nuova forma possono essere eventualmente compressi e quindi memorizzati. Ogni fotosito (il cui numero determina la risoluzione dell'immagine fotografica) dà luogo, al momento della lettura dell'immagine, a un singolo elemento iconico (o pixel) nella griglia dell'immagine fotografica. Recentemente è entrato in commercio un nuovo sensore, denominato CMOS (*complementary metal-oxyde semiconductor)*, un vero e proprio chip che riesce nello stesso tempo a rilevare le variazioni luminose, tradurle in digitale e trattarle regolando i livelli del colore e della luminosità in modo da correggere imperfezioni della prima fase della cattura. Cfr. s.a., 1998; Netravali e Hasken, 1995. Per una trattazione accurata e aggiornata dei fondamenti della fotografia digitale rinviamo ai seguenti siti Internet WWW: il *Digital Learning Center* della Kodak, *http://webs.kodak.com/US/en/digital/dlc/*; il sito *From the Darkroom to the Desktop* della Canon *http://www.powershot.com/darkroom/menu.html* e uno dei *Curtin's Short Curses* dedicato alla fotografia digitale, *http://www.shortcourses.com/index.htm.*

[41] Sia nel 1996 che nel 1997 nel mercato americano la vendita di macchine fotografiche digitali (più di due milioni di apparecchi nel 1997) ha superato quella di normali apparecchi a pellicola (s.a., 1998: 328).

il reale non agisce più sui materiali incaricati della sua cattura in qualità di impronta luminosa (se non metaforicamente): c'è solo un processo di traduzione da energia luminosa a cariche elettriche a stringhe di numeri binari memorizzabili magneticamente e interpretabili mediante apposito software in modo tale da ricostituire sullo schermo o su altro supporto un'immagine simile a quella del reale[42]. Di più: le procedure di manipolazione dell'immagine in fase postproduttiva (ritocchi, cambi di illuminazione, cancellazione di elementi o soggetti ritratti, cambio di grana, ecc.) fanno sì che l'immagine catturata dalla realtà sia solo un punto di partenza o al limite una componente semiaccessoria per la realizzazione dell'immagine finale. La distinzione[43] tra *tecnografia* e *chirografia* non regge più: paradossalmente le nuove tecnologie reintroducono una forte responsabilità del soggetto e della sua mano nella costruzione dell'immagine[44], innestandola però in modo molto profondo e inestricabile con la cattura dell'immagine dal reale. La cosiddetta "immagine di sintesi" rappresenta anche una sintesi tra tecnografia e chirografia.

In secondo luogo viene meno una distinzione tra segno-tipo (esemplificando: il negativo quale "originale") e i segni-occorrenza (le differenti stampe): la fotografia non ha più alcun originale su cui basare le proprie occorrenze: nulla distingue il file di partenza di un'immagine dalle innumerevoli copie che di esso possono essere fatte e distribuite. Le modalità di lavoro in rete (oltre a Internet si può pensare ai casi di Intranet professionale, ovvero di reti di lavoro ristrette che creano spazi virtuali in cui operare: esse sono molto diffuse proprio nel settore editoriale) contribuiscono peraltro a vanificare l'idea di originale

---

[42] Non a caso la fotografia digitale è chiamata anche "filmless photography". Si osservi che di per sé non scompare una componente indicale (è pur sempre l'interazione diretta tra emanazione luminosa e superficie del sensore a generare l'immagine), ma da un lato non esiste più una impronta oggettivata (come nel caso del negativo) e per altro verso (soprattutto con i nuovi sensori CMOS) diviene impossibile cogliere la linea di confine tra immagine generata dall'impronta luminosa e manipolazione della stessa.

[43] Introdotta da R. Gubern, *La mirada Opulenta*, Gustavo Gili, Barcellona, 1987.

[44] G. Sonesson, *Postphotography and Beyond*…, 1998, p. 9. Göran Sonesson fa parte di un gruppo della Associazione Internazionale di Semiotica del Visivo che studia da alcuni anni le conseguenze per la teoria semiotica della fotografia digitale; altri interventi al proposito sono stati fatti di recente da Maria Carani e José Luis Caivano.

fotografico assieme a quella di “autorialità”: i files vengono condivisi tra molteplici professionisti in modo tale che ogni operatore possa togliere, aggiungere, trasformare elementi.

In terzo luogo si trasformano i supporti sui quali l’immagine appare: la fotografia digitale non è pensata necessariamente per il supporto cartaceo; essa può essere stampata ma anche essere destinata solo ad apparire sullo schermo del computer (come avviene per le fotografie distribuite attraverso Internet, o per gli album di famiglia elettronici su CD ROM), magari per essere combinata con suoni, voci, apparati scritti o filmati (come avviene negli ipertesti multimediali). In tal modo anche gli aspetti legati alla materialità dell’immagine fotografica sembrano venir meno o riformularsi in termini differenti.

La semiotica della fotografia oltre lo scetticismo e l’incanto

È evidente che questo complesso di trasformazioni impone un ripensamento della concezione semiotica della fotografia. Una simile revisione può in linea di principio attuarsi sia all’interno di una cornice teorica di tipo segnico quanto all’interno di una cornice di tipo testuale pragmatico. Tuttavia la direzione di ricerca più promettente ci sembra la seconda.

Una semiotica del segno fotografico infatti, nel decidere quali aspetti caratterizzino il segno fotografico digitale come tale non potrebbe che ricorrere a formule ibride e a una ripresa del dibattito ormai sorpassato dei confini tra componente indicale e componente iconica. Di più: nel ridefinire i rapporti tra il segno fotografico e la realtà essa finirebbe per cadere inevitabilmente in un certo scetticismo circa il valore di verità dell’immagine fotografica, una volta posta l’impossibilità di decidere a priori se ciò che la fotografia rappresenta sia effettivamente frutto della cattura di una porzione di realtà o sia all’opposto una costruzione più o meno artificiale.

Differente l’impostazione all’interno di una semiotica testuale pragmatica. In base a quest’ottica le nuove tecniche di costituzione ed esibizione dell’immagine fotografica risulterebbero pertinenti non in sé, ma in quanto nuova forma di sapere tecnico metatestuale diffusa a livello sociale e variamente attivabile all’interno del testo fotografico. Si può dire che a un sapere tecnico di tipo *indicale*, proprio della fotografia “con

pellicola", si affianca ora un sapere tecnico di tipo *digitale*. Si aprono a questo punto due possibilità.

La prima consiste in una più o meno decisa attivazione all'interno del testo fotografico del sapere metatestuale digitale. In questo caso la fotografia esibisce la propria natura digitale e sintetica. Nascono di qui certi fotomontaggi di carattere satirico che si ritrovano sulla stampa e che qualche volta sostituiscono la vignetta satirica (penso per esempio ad alcuni lavori di Massimo Bucchi). Si ritrova, ancora, un nuovo tipo di fotografia d'arte – o comunque con una componente estetica – che fa del montaggio e del ritocco digitale l'occasione di un particolare tipo di piacere visivo (penso ad esempio ai lavori di David La Chappelle). È interessante notare che in quest'ultimo caso la fotografia digitale innesca un meccanismo estetico differente e per certi versi opposto rispetto alla fotografia indicale: se quella giocava sull'emozione del radicamento originario dell'immagine in un luogo spaziale e temporale preciso e sulla certezza della presenza in quel luogo originario di quanto rappresentato ("è stato"), la fotografia digitale gioca piuttosto sul piacere dello sradicamento, sull'emozione della indeterminatezza: la sua origine è in un "non-luogo", e quanto si mostra possiede uno statuto ontologico incerto, indecidibile e, per ciò stesso, emozionante ("è stato?").

In questo caso il fatto che il testo fotografico esibisca l'artificialità della propria origine disinnesca automaticamente all'interno della situazione comunicativa costruita dal testo l'impegno di un dire-vero. Il sapere tecnico digitale, attivato all'interno del testo, agisce sui presupposti epistemici della situazione comunicativa e disimpegna tanto chi mostra l'immagine quanto chi la accoglie dall'attribuire uno statuto complessivo di verità a quanto rappresentato.

La seconda possibilità consiste nel fatto che la fotografia non esibisce la natura digitale che ha coinvolto in tutto o in parte il suo trattamento. È il caso anzitutto di fotografie effettivamente indicali e successivamente scannerizzate in cui però i passaggi digitali tendono a non lasciare traccia. In altri casi le fotografie di origine indicale possono simulare digitalmente particolari effetti indicali (per esempio fotografie recenti ritoccate in modo da sembrare antiche). Si giunge così gradatamente a fotografie radicalmente digitali che tuttavia sembrano indicali, eventualmente con manipolazioni (cancellazione di oggetti, ecc.) che tendono a non apparire

nell'immagine risultante finale. In tutti questi casi il testo fotografico non presenta agli occhi del semiotico differenze di rilievo rispetto ad una fotografia indicale, benché sia stata prodotta o manipolata digitalmente. Anche qui abbiamo infatti la possibile attivazione di un sapere tecnico indicale eventualmente finalizzato ad una persuasività veridittiva: il fatto che questo sapere sia simulato e non reale non implica un calo di responsabilità dei partecipanti all'azione comunicativa circa il dire-vero e il credere-vero di quanto viene mostrato.

Non cambiano quindi, sotto questo aspetto, i termini del problema circa il dire-vero dell'enunciatore dell'immagine: la responsabilità del dire-vero risiede anche in questo caso (così come risiedeva prima dell'avvento del digitale) nei soggetti impegnati nella comunicazione discorsiva nella quale la fotografia è inserita. Semmai l'avvento del digitale ha portato a un grado di maggior evidenza un principio di cui la semiotica pragmatica era già convinta: e cioè che non è sufficiente l'"indicalità fotografica" dell'immagine per garantire della sua veridicità. Ma questo non implica uno scetticismo circa il valore di verità dell'immagine, quanto una più evidente e radicale responsabilizzazione degli attori dell'atto comunicativo all'interno del quale la fotografia fa la sua apparizione.

In conclusione, un approccio testuale pragmatico alla fotografia digitale permette due ordini di guadagni rispetto ad un approccio di tipo segnico. In primo luogo consente di non modificare l'impianto teorico complessivo. In secondo luogo evita di cadere in un'emarginazione del problema del valore di verità dell'immagine fotografica: sia che la natura digitale dell'immagine venga esibita sospendendo i vincoli del dire-vero, sia che il digitale simuli l'indicale rimettendo in gioco tali vincoli, in ogni caso la teoria salvaguardia la responsabilità dei partecipanti all'azione comunicativa in ordine al proferire e all'accogliere la verità dell'immagine fotografica.

Le tecnologie digitali, insomma, non colgono impreparata una teoria "matura" della fotografia: una teoria, cioè, che sia approdata a un disincanto circa la trasparenza dell'immagine, avendo evitato le facili spiagge della disillusione e dello scetticismo.

Riferimenti bibliografici

BARTHES ROLAND

1961 "Le message photographique", in *Communications*, n. 1, ora in Barthes, 1982 ("Il messaggio fotografico" in Barthes, 1982, trad. it. pp. 5-21)

1964a "Elements de sémiologie", in *Communications,* n. 4 (*Elementi di semiologia*, Torino, Einaudi, 1966)

1964b "Rhétorique de l'image", in *Communications,* n. 4, pp. 40-51; ora in Barthes, 1982 ("Retorica dell'immagine" in Barthes, 1982, trad. it. pp. 22-41)

1970 "Le troisième sens", in *Cahiers du cinéma*, ora in Barthes, 1982 ("Il terzo senso" in Barthes, 1982, trad. it. pp. 42-61)

1980 *La chambre claire. Note sur la photographie,* Paris, Cahiers du Cinéma-Gallimard-Seuil (*La camera chiara. Nota sulla fotografia,* Torino, Einaudi, 1980)

1982 *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III,* Paris Seuil (*L'ovvio e l'ottuso,* Torino, Einaudi, 1985)

BAURET GABRIEL

1992 *Approches de la photographie,* Paris, Nathan

BETTETINI GIANFRANCO

1981 "Fotografia e scomparsa del mondo", in Id., *Scritture di massa*, Milano, Rusconi, pp. 105-108

1991 "Cinema e fotografia", in Id., *Il segno dell'informatica. I nuovi strumenti del comunicare: dal videogioco all'intelligenza artificiale*, Milano, Bompiani, pp. 60-70.

1191b *L'occhio in vendita*, Marsilio, Venezia (2ª ed.)

BETTETINI GIANFRANCO E EUGENI RUGGERO

2000 *La cornice spezzata. Parola e immagine nell'epoca della post-testualità*, Milano, Franco Angeli.

BRETTLE JANE E RICE SALLY (a cura di)

1994 *Public Bodies, Private States: New Views on Photography,*

Representation and Gender, Manchester – New York, Manchester University Press

BURGIN VICTOR (A C. DI)
1982 *Thinking photography*, London, Macmillan.

CARLOTTI ANNA LISA
1997 "La fotografia", in A.L. Carlotti (a cura di), *Problemi di storia del giornalismo*, Milano, I.S.U. Università Cattolica.

COLOMBO FAUSTO
199° *Ombre sintetiche. Saggio di teoria dell'immagine elettronica*, Napoli, Liguori.

DUBOIS PHILIPPE
1983 *L'acte photographique,* Paris, Nathan
1990 *L'acte photographique et autres éssais,* Paris, Nathan

ECO UMBERTO
1975 *Trattato di semiotica generale,* Milano, Bompiani.
1984 *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi.
1997 *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani.

FLOCH JEAN MARIE
1985 "Un nu de Boubat. Sémiotique poétique et discours mithyque en photographie", in *Petites mytologie de l'oeil et de l'ésprit. Pour une sémiotique plastique,* Paris – Amsterdam, Hades – Benjamins, pp. 21-38.

FUMAGALLI ARMANDO
1995 *Il reale nel linguaggio. Indicalità e realismo nella semiotica di Peirce*, Milano, Vita e Pensiero

GIACCARDI CHIARA
1995 *I luoghi del quotidiano. Pubblicità e costruzione della realtà sociale*, Milano, Angeli.

GUBERN ROMAN
1987 *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea,* Barcelona, Gustavo Gili.

LINDEKENS RENÉ
1971 *Eléments pour une sémiotique de la photographie,* Bruxelles-Paris, Aimav-Didier (*Semiotica della fotografia,* Napoli, Il Laboratorio, 1980)

MARRA CLAUDIO (A CURA DI)
1992 *Pensare la fotografia. Teorie dominanti dagli anni sessanta a oggi,* Bologna, Zanichelli

MARRONE GIANFRANCO
1994 *Il sistema di Barthes,* Milano, Bompiani

NEIVA EDUARDO
1992 "On Photography, 'sémiologie' and 'sociologie'", in *Semiotica* vol. 91, n. 3-4.

NETRAVALI, ARUN N. E HASKELL BARRY G.
1995 *Digital Pictures: Representation, Compression and Standards*, 2nd edition, New York, Plenum Press (1st ed. 1988).

NÖTH WINFRED
1990 "Photography", in *Handbook of Semiotics,* Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, pp. 460-462

PEIRCE CHARLES SANDERS
1931-1958 *Collected Papers*, 8 voll, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.

PRIETO LUIS J.
1991 "Fra segnale e indizio: l'immagine fotografica e l'immagine cinematografica", in Id., *Saggi si Semiotica. II. Sull'arte e sul soggetto*, Parma, Patiche, pp. 123-158.

S.A.
1998 “Fotocamere digitali”, in *PC Professionale*, n. 84, pp. 326-367.

SCHAEFFER JEAN MARIE
1987 *L’image precaire. Du dispositif photographique,* Paris, Seuil

SONESSON GÖRAN
1998 *Postphotography and Beyond. From mechanical reproduction to digitale production*, Testo della comunicazione tenuta al V° Congresso dell’Associazione Internazionale di Semiotica Visiva, Siena, 25 giugno 1998, mimeo.

SONTAG SUSAN
1973 *On Photography,* New York, Farrar, Straus and Giroux (*Sulla fotografia. Realtà e immagine della nostra società,* Torino, Einaudi, 1978)

SQUIERS CAROL (A CURA DI)
1990 *The Critical Image; Essays on Contemporary Photography*, Seattle, Bay Press.

VALLIER HENRY
1983 *Philosophie de la photographie,* Paris, Les cahiers de la photographie

L'IMMAGINE E IL SENSO. NOTE SULL'USO DELLA FOTOGRAFIA IN ETNOGRAFIA E ANTROPOLOGIA

Francesco Faeta

Vorrei ci accompagnasse, nella nostra riflessione odierna, la figura di uno dei miei informatori più assidui, conosciuto durante una lunga ricerca fotografica, svolta in un villaggio calabrese. Questi, contadino povero e pastore, che viveva in una casa solitaria molto lontana dall'abitato ed era avvezzo a muoversi con ferina sicurezza per boschi e per valli, usava osservare con curiosità e divertito stupore il mio armeggiare con la macchina fotografica, cercando di capire, con uno spostamento caratteristico del corpo e del viso che avevo imparato a riconoscere, come di messa in asse con il mio sguardo, cosa esattamente riprendessi quando la portavo agli occhi. Molte volte mi chiedeva l'apparecchio fotografico e vi guardava attraverso, armeggiando a lungo con la ghiera della messa a fuoco e puntando l'obiettivo a destra e a manca. Un giorno in cui, stanchi, riposavamo insieme su di un muretto, al termine di una lunga processione, egli, più o meno testualmente, mi disse: «Che cosa fai quando fotografi? E come se scrivessi oppure è una cosa diversa? E a che ti servono tutte 'ste foto che ti porti alla casa, non ti bastano gli occhi? Per noi pastori gli occhi sono tutto».

Da uomo avvezzo a servirsi della vista, dunque, mi interrogava sul senso della mia ulteriore opzione visiva; un senso che a lui parzialmente sfuggiva, che all'epoca, con sua ironica meraviglia, non sono riuscito a ricostruire e che proverò a inseguire ora, con l'aiuto della vostra paziente attenzione.

Iniziamo il nostro percorso ponendoci un interrogativo pratico: quale uso concreto possono fare l'etnografo e l'antropologo della fotografia?

Occorre distinguere due quadri analitici: quello archivistico e quello creativo.

Nel primo, l'antropologo adopera, per la propria ricerca, la fotografia d'archivio: immagini, dunque, realizzate da altri, spesso in tempi diversi e distanti, di volta in volta munite di una differente aderenza rispetto all'oggetto della sua ricerca e di un differente corredo filologico e critico.

Lo studioso si trova, con ciò, di fronte a documenti di storia moderna e contemporanea, rispetto ai quali occorrono tutte le cautele metodologiche che si raccomandano per questo tipo di fonti, ma anche qualche cautela in più. Si tratta, infatti, certamente di tracce di un evento, ma di tracce addomesticate attraverso un processo interpretativo, tanto più rilevante sul piano conoscitivo, quanto, in genere, non riconosciuto, inesplicito o, addirittura, negato. Costituiscono, dunque, documento della particolare interazione avvenuta tra l'evento e l'intelligenza di un autore; testimoniano dell'uno e dell'altra e dell'altra più che dell'uno.

Accettando l'indicalità della fotografia ottica, sin qui per lo più adoperata nella pratica quotidiana come in quella scientifica[1], si può desumere dal documento fotografico, malgrado quanto detto sopra, innanzitutto, che l'evento è effettivamente avvenuto (anche se in forme tutte da acclarare), poi, secondo la notissima formula di Roland Barthes, che l'autore era là[2]. Né l'una, né l'altra di tali cose sono sicure, come si comprende, al di là di autodichiarazioni o autocertificazioni, quando il ricercatore si trova di fronte a un documento scritto, così come a uno iconografico anteriore all'epoca della riproducibilità.

Malgrado il campo di relative certezze schiuso dal documento fotografico, occorre ricordare come esso, di per sé, abbia una polivalenza significativa in genere ignota allo scritto e una ridondanza fenomenica, certamente utile per restituire la fisionomia del fatto rappresentato, ma potenzialmente ingannevole perché pilota verso il senso comune e verso un regime di mera apparenza delle cose.

---

1. Tutto il discorso svolto in questa sede fa riferimento alla fotografia ottica. La fotografia digitale pone questioni di metodo e di interpretazione radicalmente differenti, che ho cercato di affrontare, in prima approssimazione, nel mio saggio *Memoria, immagini, scritture. Considerazioni sull'etnografia e i sistemi multimediali*, in *Strategie dell'occhio. Etnografia, antropologia, media*, Angeli, Milano, 1995, pp. 119-142.

2. Si veda R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. it. Einaudi, Torino, 1980.

Occorre, dunque, muoversi con grande cautela al cospetto della fonte fotografica, riconoscendone le qualità intrinseche e l'intrinseca ingannevolezza; occorre costruire una metodologia raffinata d'intervento che sappia aver ragione del carattere particolare della testimonianza iconografica.

Non voglio qui soffermarmi più di tanto su questo argomento, ma mi preme segnalare la sua urgenza nella prospettiva di una corretta valutazione documentale.

Più complesso il discorso diviene quando si affronta lo scenario creativo: quando cioè l'etnografo e l'antropologo usano la macchina fotografica per documentare da sé, nell'ambito del proprio peculiare processo conoscitivo, una determinata realtà.

Anche in questo caso occorre distinguere tra una fotografia occasionale, legata all'*otium* antropologico e, tendenzialmente, autonoma, e un'altra, legata allo *studium* antropologico e, tendenzialmente, correlata. Quest'ultima, a sua volta, può inserirsi all'interno di una pratica investigativa o di rappresentazione.

Nel primo caso, la fotografia serve per conoscere aspetti della realtà che indaghiamo e per memorizzarli, nel secondo, per rappresentare una determinata realtà, in qualche sua manifestazione formale, all'interno di un discorso connotato in modo autoriale. La fotografia, dunque, ha rapporti con l'osservazione e con la scrittura e si colloca tra loro in una posizione intermedia.

Osserviamo distintamente i due scenari sopra richiamati, iniziando dalla funzione investigativa della fotografia.

L'etnografo e l'antropologo adoperano la fotografia, unitamente ad altri media, per conoscere la realtà, per comprenderne alcuni suoi tratti, per porne in evidenza aspetti, per memorizzare quanto è stato posto in evidenza. Anche in questo caso, però, possiamo distinguere due attività conoscitive concettualmente diverse: una prima, legata all'informazione (la fotografia documenta, acquisisce dati in forme stabili alla memoria); una seconda, legata alla comprensione (la fotografia sottolinea, separa, critica, distingue). In quest'ultimo caso, il mezzo, rispetto al flusso continuo della realtà e alla stessa attività discrezionale dell'occhio del ricercatore, compie un'ulteriore opera di selezione. Ciò che avremo sul nostro tavolo di lavoro non sarà, insomma, la realtà e neppure ciò che

abbiamo voluto vederne nella nostra immediata interfaccialità con essa, ma ciò che noi abbiamo deciso, a un ulteriore livello di astrazione, si dovesse conservare allo sguardo. Con ciò la fotografia diviene, come ben si comprende, mezzo privilegiato di critica dello sguardo e delle attività visuali, strumento che consente di soffermarsi analiticamente sugli scarti presenti all'interno del complesso rapporto intercorrente tra visione e conoscenza.

Da un lato abbiamo, dunque, per riassumere, attraverso la fotografia, un mezzo per la descrizione fenomenica e la presentificazione della realtà, dall'altro un mezzo per la distinzione e la critica.

Non è possibile, tuttavia, inscrivere né l'una, né l'altra di tali attività all'interno di un processo conoscitivo che postula un certo grado di attendibilità, ovvero di aderenza alla realtà empirica, se non dietro rigorosa formalizzazione dei codici attraverso cui si costruisce la conoscenza. Ciò comporta un primo livello di riconoscimento analitico degli strumenti impiegati, che definirei di tipo grammaticale: ottiche, focali, diaframmi, qualità complessiva dell'apparecchio di ripresa, vanno posti in relazione con la specifica attività di indagine. Non è il caso – o un criterio estetico – che deve guidare le scelte tecnico-formali della fotografia etnografica, ma la meta conoscitiva da conseguire. L'impiego di un'ottica di lunga o corta focale, a esempio, comporta un diverso rapporto autore-soggetto, una diversa prossemica, una diversa relazione, un diverso protocollo d'indagine. Occorre, dunque, optare in base a precise coordinate conoscitive, in base a ciò che voglio sapere e alle modalità attraverso cui intendo arrivare a quel sapere.

Vi è, poi, un secondo livello, che definirei linguistico, di scelta dei moduli di ripresa preposti alla raccolta del dato. Istantanea, ritratto, sequenza, con tutte le loro varianti, sono moduli adatti a una – e a una sola – situazione, a esplorare la realtà al fine di conseguire un peculiare obiettivo conoscitivo. I modi attraverso i quali avviene il passaggio di mano di un oggetto rituale, per fare esempi schematici ma palmari, necessitano elettivamente di una sequenza; un imperioso gesto inibitorio dell'istantanea; la rilevazione intorno ai processi d'identità di un ritratto.

Estendendo il discorso, al fine di ottenere un predeterminato obiettivo conoscitivo, devono anche essere impiegati strumenti audiovisivi diversi: la fotografia, che possiede nell'ambito della prassi etnografica e

antropologica le rilevanti qualità critiche prima ricordate, non può servire a tutto, non può coprire le diverse situazioni della ricerca.

Per fermarsi ai due mezzi che ritengo siano fondamentali nella prassi investigativa, la fotografia e la videoregistrazione, è evidente che la prima registra con difficoltà, e soltanto con l'indispensabile supporto della scrittura, i tempi di un evento, mentre la seconda possiede una minore capacità critica rispetto alle sue modalità di sviluppo. Occorre, in tale prospettiva, saper coniugare le doti analitiche e sintetiche che i due mezzi possiedono: la fotografia, per offrire indicativamente un primo protocollo d'uso, può essere assunta quale documento di sintesi del tempo e d'analisi del modo; la videoregistrazione, all'opposto, quale documento analitico del tempo e sintetico del modo. Ma altri modelli, anche opposti a quelli che delineo, sono possibili. Ciò che è importante è disporre di un programma di intervento tramite media sulla realtà etnografica, che faccia i conti con i bisogni di conoscenza paradigmatica e sintagmatica della ricerca e sappia utilizzare ogni strumento in modo integrato. Ciò non soltanto ai fini della conoscenza che si vuole avere quanto, come ho accennato, del *frame* deontologico al cui interno si vuol operare.

Su quest'ultimo problema vorrei soffermarmi per porre in luce un'altra qualità della fotografia nello specifico impiego disciplinare.

Perché, al di là degli immediati obiettivi conoscitivi, l'antropologo decide di fotografare?

In sintesi, per prendere distanza dalla realtà percepita, per sublimare il processo di osservazione.

La fotografia, l'ho detto più volte sin qui, propizia una critica dell'occhio, evidenzia i nessi di struttura all'interno del campo e le relazioni che consentono la trasformazione dello sguardo in visione. Contemporaneamente, proprio per tale attitudine critica che postula l'astrazione, essa interrompe la partecipazione: aiuta l'operatore, e il suo soggetto, a riconoscere l'estraneità concettuale dell'osservazione. Il fotografo è sempre l'altro: non è lì per fare, ma per vedere; e la presenza della macchina fotografica funge da emblema dell'estraneità dei due mondi che entrano in contatto.

Così la fotografia aiuta a reimpostare il problema dell'essere sul terreno.

L'osservazione deve essere, infatti, com'è noto, partecipante nel senso del più alto livello etico, quello del riconoscimento del comune orizzonte dell'umano. L'osservazione deve essere partecipante, ancora, nel senso dell'umiltà conoscitiva, la quale, mentre entifica la coscienza critica occidentale quale processo peculiare di misurazione della realtà, è consapevole dell'infima differenza che separa l'occidentale dal "primitivo", sullo sfondo di una filosofia universale della conoscenza. L'osservazione non deve essere partecipante, invece, nel senso ingenuo del coinvolgimento del ricercatore nel flusso visivo della realtà osservata. L'osservatore deve restare l'altro, l'estraneo.

L'occhio è stato privilegiato, nella tradizione antropologica, in quanto portatore di verità esatte, di una conoscenza oggettiva e quantificabile, contro altri sensi, più inesatti, approssimativi, soggettivi. Ciò è manifestamente sbagliato, come lunghi anni di speculazione fenomenologica hanno dimostrato. Se l'occhio non offre verità oggettive ed esatte, va rivalutato, però, come *medium antropologico*, in quanto senso non partecipativo, distanziante, che aiuta a costituire l'ambito del sé rispetto all'altro. È, l'occhio, il senso riflessivo per eccellenza il quale, costituendo originariamente l'idea del mondo esterno, portando il mondo fuori da noi e "raffreddando" l'emozione percettiva, come ci ricorda Maurice Merleau-Ponty[3], aiuta a riconoscere la propria soggettività attraverso il riflesso altrui.

La fotografia potenzia l'occhio critico e la critica dell'occhio, sostiene e rafforza quella condizione di frontalità che, lontani o vicini che si sia, sostanzia in termini non elementari o ingenui, la "lontananza" antropologica. Ciò che l'occhio e i suoi potenziamenti meccanici aiutano a distinguere è, in definitiva, il campo di formazione della conoscenza antropologica. È significativo, a mio avviso, che un campione dell'osservazione partecipante quale Bronislaw Malinowski affermava come molte volte la fotografia avesse contribuito a rettificare le convinzioni scaturite in lui dall'osservazione diretta della realtà[4]. L'ammissione

---

3. Nell'ambito di un'opera assai estesa si veda, propedeuticamente, per le sue dense implicazioni antropologiche, M. Merleau-Ponty, *Il corpo vissuto* (a cura di F. Fergnani), trad. it. Il Saggiatore, Milano, 1979.

4. Scriveva, a esempio, Malinowski: spesso, "the control of my field notes by means of photographs has led me to reformulate my statemens on innumerable points". B.

malinowskiana può sembrare un tributo ingenuo alla potenza di un mezzo tecnologico relativamente nuovo nel lavoro di terreno ma, se lo si guarda sul versante della critica dello sguardo antropologico, se ne scorgerà la grande profondità epistemologica. In realtà, è legittimo pensare che se sistematicamente lo sguardo antropologico fosse stato sottoposto al vaglio della fotografia, avremmo avuto numerose e radicali correzioni d'indirizzo della disciplina. Se, a esempio, Antonio Pigafetta avesse avuto la macchina fotografica e se, soprattutto, avesse imparato a usarla per quel che è, come strumento di critica ai meccanismi impliciti della visione, non avremmo avuto quel processo di associazione permutativa, di sostituzione del percepito con la conoscenza pregressa, di adattamento a "*ciò che ci si doveva aspettare*" dalla realtà, di cui parla, in un suo saggio, Claude Meillassoux[5]. Questi, nel ricordare come tutte le civiltà schiaviste abbiano avuto bisogno di una rappresentazione mostruosa degli sfruttati, ricorda come la visione venga corretta da una progressiva anamorfosi, al fine di adattare il percepito all'idea pregressa della realtà[6]. Il *bricolage* in questione fonda, però, a mio avviso, sulla libertà di rapporto che la parola pronunciata o scritta mantiene con la realtà, libertà che, mentre elude ogni forma di possibile verifica e controllo, consente un ininterrotto svolgersi, e costruirsi su se stesso, del discorso immaginario. La fotografia, al contrario, materializza l'idea pregressa della realtà, coniugandola con la realtà sensibile. Abbiamo, così, un documento che puntualmente ci illumina sul limite di possibilità dello stravolgimento, dell'anamorfosi, dei processi di associazione permutativa. La fotografia non dice certo la verità, ma consente di vedere, per così dire, la menzogna. Il processo di costruzione infinita delle associazioni permutative è, così, inceppato e il carattere soggettivo delle rappresentazioni viene posto, inesorabilmente, in luce.

Malinowski, *Coral gardens and their Magic*, George Allen & Unwin, London, 1935, 2 voll., vol.II, p. 461.

5. Cfr. C. Meillassoux, "La vita dei mostri. Le immagini dell'Altro nella letteratura antropologica", in U. Fabietti (a cura di), *Il sapere dell'antropologia. Pensare, comprendere, descrivere l'Altro*, Mursia, Milano, 1993, pp. 111-139.

6. Cfr. C. Meillassoux, *Antropologia della schiavitù*, Milano, Mursia, 1992.

La fotografia, dunque, sul terreno, può divenire strumento per quantificare l'aberrazione, lo scarto tra svolgimento reale, visione, trascrizione iconografica.

Abbiamo sin qui visto qualche indicazioni relativa alla fotografia nel suo impiego di terreno; vediamo ora cosa succede quando essa è adoperata nell'ambito delle attività di rappresentazione.

Con crescente frequenza la fotografia è usata per riproporre contenuti antropologici, in sede critica o divulgativa. Spesso essa è già pensata dall'autore, sul campo, non in funzione dell'indagine ma in prospettiva illustrativa; è già parte del libro che progetta e vi si colloca, generalmente, in posizione didascalica e ausiliare.

Su questo tipo d'impiego dell'immagine abbiamo una classe particolare di documenti utili per la nostra riflessione. Oltre le sporadiche note di coloro che hanno preso in considerazione critica l'impiego della fotografia nella letteratura etnografica o antropologica abbiamo, infatti, gli stessi testi etnofotografici, con la loro impaginazione, con il loro rapporto esplicito e inesplicito con la scrittura, con il loro significato strutturale.

Cosa emerge, in genere, da questi testi che assumerò qui come fonte privilegiata per le mie osservazioni?

Una dipendenza, innanzitutto, della fotografia dalla sola scrittura. Anche quando le immagini sono campione di una ricerca vasta e specificamente condotta, esse non hanno più rapporto con l'osservazione, ma soltanto con la rappresentazione finale. Sono parte del testo critico di restituzione. Non sono più documenti o fonti, ma supporti didascalici. Disancorate, dunque, dai reali processi conoscitivi che hanno presieduto alla formazione dell'opera, intrattengono rapporto soltanto con la scrittura e con le strategie e convenzioni retoriche che le sono proprie.

Se tuttavia, per posizione, significano in relazione alla scrittura, non è detto che lo scrittore abbia chiara visione dei rapporti linguistici che presiedono alla formazione del testo ibrido che redige. Così si hanno diversissimi, anche in uno stesso autore, codici retorici e stili del discorso.

Annabella Rossi, per soffermarci su di un solo esempio italiano, che sosteneva uno stile immediatamente realistico e produceva una fotografia nuda e cruda del mondo popolare meridionale che andava indagando, adoperava editorialmente le sue immagini, e quelle di quanti con lei

collaboravano, in logiche concettuali molto diverse, da quella analitica a quella sintetica, da quella comparativa a quella paradigmatica, e con stili del discorso, da quello apodittico a quello affabulatorio, da quello illustrativo a quello didascalico, spesso opposti. Si vedano, in proposito, i suoi volumi dedicati alle feste popolari meridionali, al carteggio con una tarantata, al Carnevale in Campania[7]. Nel primo le immagini sono usate in maniera illustrativa e asseverativa, nel secondo con raffinate modalità allusive e affabulatorie, intrecciate a quelle documentarie, nel terzo con intento catalografico e classificatorio.

Particolarmente interessante appare il modulo perseguito nel carteggio con la tarantata. Il racconto per immagini è lì parallelo a quello della scrittura e solo a tratti, in circoscritti agganci documentari, si intreccia con esso. Alle fotografie è devoluto un compito di rappresentazione non dell'assunto dell'autore, né della realtà "oggettiva", ma di quella che scaturisce dalla narrazione della tarantata, Maria di Nardò. Le immagini narrano, non documentano; alludono a forme più vaste della realtà che le parole della protagonista non illustrano direttamente, ma che sono fondamentali per comprendere l'orizzonte culturale complessivo in cui il dramma della donna si colloca. Maria di Nardò, questo è il nome con cui ci è nota, e il suo ciclo coreutico-rituale erano stati fotografati da Franco Pinna e le immagini erano state parzialmente incluse nel volume demartiniano che dava conto dei risultati dell'inchiesta sul tarantismo[8]. Documentazione asseverativa della scrittura, quella di Pinna, anche se in un contesto di straordinaria complessità documentaria su cui qui non posso soffermarmi, puntuale, uniconcettuale, distante rispetto a Maria come soggetto; documentazione autonoma, discontinua, discreta, fortemente centrata sul soggetto e sul suo universo complessivo, quella di Rossi. La didascalia asseverativa, che sottolinea e ribadisce la descrizione dell'etnografo, è sostituita da una

7. Cfr. A. Rossi, *Le feste dei poveri*, Laterza, Bari, 1969, *Lettere da una tarantata*, De Donato, Bari, 1970, *Carnevale si chiamava Vincenzo* (in collaborazione con R. De Simone), De Luca, Roma, 1977.

8. Cfr. E. de Martino, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del sud*, Il Saggiatore, Milano, 1976/3, tavole, fotografie 1-20. Le fotografie sono ora ripubblicate, con un apparato filologico, in C. Gallini, F. Faeta (a cura di), *I viaggi nel Sud di Ernesto de Martino*, Bollati-Boringhieri, Torino, 1999, pp. 292-319 e pp. 364-365.

libera associazione di parole tratte dalle lettere, che suggeriscono relazioni possibili, che aprono in direzione di altri settori della vita culturale del soggetto. Notevole esempio di come si possa proseguire in forme originali l'inchiesta demartiniana sul tarantismo, il libro, notevole esempio di come si possa editorialmente usare la fotografia in modo originale, le immagini in esso contenute[9].

Al di là di sporadiche eccezioni, tuttavia, l'impiego della fotografia, anche in alcune grandi opere antropologiche, appare incerto, oltre che inadeguato. Si pensi alla deludente prova di Edward Evans-Pritchard, nella sua monografia sui Nuer, o all'uso imbarazzato di Gregory Bateson – che pur aveva realizzato, in collaborazione con Margaret Mead, una delle più avanzate proposte di edizione etnofotografica, nel lavoro su Bali – nel suo saggio sul rituale Iatmul, efficacemente posto in luce da George Marcus[10].

Per ovviare a tali incertezze, mi sembra, occorre avere un piano di significazione della fotografia che sia insieme ancorato all'osservazione e alla scrittura, a ciò che si è visto e a ciò che si vuole, di ciò che si è visto, riferire al lettore.

Tenterò di fornire alcune coordinate relative a tale connessione significativa attraverso una lapidaria analisi di mie esperienze di ricerca e riproposizione.

Il primo lavoro su cui vorrei soffermarmi è quello che ho svolto a Melissa, in provincia di Catanzaro, in anni ormai non prossimi,

---

9. Si veda in proposito F. Faeta, Annabella Rossi e Michele Gandin: *Note per l'individuazione di un percorso di etnografia visiva*, comunicazione letta nell'ambito della Rassegna "Materiali di Antropologia Visiva 6", novembre 1995, inedita. Per un'analisi testuale della fotografia demartiniana, che presenta situazioni simili a quelle rilevate per Rossi, si vedano i miei Ernesto de Martino e l'etnografia visiva. Appunti per la definizione di un percorso critico, in "Ossimori", 7, 1995, pp. 49-54, e Il sonno sotto le stelle. Arturo zavattini e le prime fotografie etnografiche demartiniane in Lucania, in "Ossimori", 8, 1997, pp. 57-67.

10. Cfr. E.E. Evans-Pritchard, *I Nuer: un'anarchia ordinata*, trad. it. Angeli, Milano, 1979/2, tavole, G. Bateson, M. Mead, *Balinese Character. A photographic analysis*, N.Y. Academy of Sciences, New York, 1964/2, G. Bateson, *Naven. Un rituale di travestimento in Nuova Guinea*, trad. it. Einaudi, Torino, 1988; qui si veda la post-fazione di G. Marcus, *Un'opportuna rilettura di "Naven". Gregory Bateson saggista oracolare*, pp. 289-312.

concretizzatosi nella pubblicazione di un volume monografico[11]. Nel corso della ricerca sul terreno ho costantemente adoperato la fotografia come strumento principale di indagine dell'accadente e di analisi dei suoi modi, la videoregistrazione come strumento principale di indagine intorno all'oralità, alla parola, alla rappresentazione e autorappresentazione popolari. La videoregistrazione ha prodotto, dunque, in volume, documenti di trascrizione orale largamente integrati da annotazioni intorno alla gestualità, alla prossemica etc.; la fotografia serie serrate di testi iconici. Questi ultimi raccolgono una rilevante quantità di elementi dal terreno, portandoli sin dentro l'organizzazione testuale con immediatezza ed evidenza. Si tratta, dunque, di documenti che incardinano la rappresentazione libresca alla ricerca, che costituiscono l'anello di congiunzione tra osservazione e scrittura e sono esse stesse, al contempo, risultato di un'osservazione e di una scrittura.

Il volume ha tenuto conto dei diversi piani di elaborazione dei documenti e ha tentato di farsi carico, attraverso l'impaginazione, della loro diversa genesi. Le autobiografie, raccolte in un capitolo, restituivano così una prevalente presenza, e un prevalente punto di vista, dei soggetti della ricerca, le interviste, raccolte in un altro, le presenze dei soggetti costrette a organizzarsi nelle forme plasmate dall'autore, le fotografie raccolte in un terzo, nel loro complesso, l'interazione, più o meno forte e vincolante, a seconda del modulo di ripresa (istantanea, ritratto, sequenza), tra i soggetti, l'autore, gli eventi. Al termine della monografia, un capitolo intitolato *Interpretazioni*, tentava di offrire ragione della realtà dal punto di vista autoriale basandosi sui diversi documenti creati simbioticamente.

La fotografia dunque non è, in questo volume, illustrazione, ma strumento di raccordo tra piano dell'osservazione e piano della scrittura e, insieme, testo ibrido e composito.

Alcuni anni più tardi, all'interno di un'*équipe* di ricerca diretta da Luigi M. Lombardi Satriani, ho svolto un'inchiesta esclusivamente etnofotografica a Ragonà, minuscola comunità delle Serre calabresi, ancora posta in provincia di Catanzaro, in preparazione di un

---

11. Si veda F. Faeta, *Melissa. Folklore, lotta di classe e modificazioni culturali in una comunità contadina meridionale*, La casa Usher, Firenze, 1979.

documentario cinematografico[12]. Fu quella l'occasione in cui, sia detto per inciso, mi imbattei nell'informatore sulla cui curiosità fotografica mi sono prima intrattenuto. Alla scrittura era devoluto soltanto il compito di contestualizzare le immagini e fornirle dei necessari rinvii filologico-critici e di raccordare, in via provvisoria, il campo dell'osservazione con quello della rappresentazione. La scrittura stessa, inoltre, non si poneva come esito necessario della ricerca e come mezzo per la sua riproposizione. La fotografia, mezzo di indagine sul terreno, lavorava per il cinema, mezzo di restituzione. Durante la fase dell'osservazione, così, la fotografia ha selezionato i tratti salienti della vita culturale comunitaria e li ha allineati lungo un asse ermeneutico; rispetto alla successiva stesura filmica, inoltre, essa aveva il compito di sostenerla e predisporla, elaborando un primo diagramma dei collegamenti visivi.

Gli intervalli nella documentazione etnofotografica, quella sorta di buchi neri che lungo l'arco del lavoro si producevano, a livello della rappresentazione del vissuto individuale come sociale, hanno costituito spiraglio in direzione ermeneutica: essendo quella un'inchiesta sul rapporto tra marginalità sociale, devianza e conflitto, ogni intervallo visivo veniva isolato e assunto come guida verso zone dell'interpretazione. Ciò che non si vedeva, in altre parole, attraverso le fotografie, esorbitava il piano meramente etnografico e costituiva indizio di una possibile interpretazione dei fenomeni. Anche a livello della stesura filmica finale i vuoti etnofotografici indicavano al regista la necessità di risolvere la narrazione in una forma rappresentativa differente da quella meramente iconica.

Anche in questo caso, come si vede, pur se su un differente piano metodologico, la fotografia ha assolto funzioni di tessitura della trama etnografica e di rilevazione critica dei nessi indagine-narrazione di grande complessità.

---

12. Si veda *L'assenza del presente. Storia di una comunità marginale*, regia di M. Boggio, produzione Rai-Radiotelevisione Italiana, 155 min., 16mm. colore, testi di F. Faeta, M. Meligrana, L.M. Lombardi Satriani, V. Teti, 1980. Dal film è stato tratto un libro omonimo, curato da M. Boggio, edito da Marsilio per conto della Cassa di Risparmio di Calabria e Lucania, nel 1981. L'indagine fotografica è tuttora, in gran parte, inedita. I materiali sono depositati presso l'Archivio Faeta-Malabotti, in Roma.

I tentativi sin qui presi in considerazione hanno visto la fotografia in funzione critica e analitica. Ho, però, personalmente perseguito un altro uso dell'immagine fotografica, di tipo sintetico, decontestualizzato, *a posteriori*, in un volume apparso in tempi più recenti[13].

La fotografia, in questo caso, ha una netta predominanza sul testo scritto: costruisce il libro e i suoi significati. Fotografia e scrittura però costituiscono testi paralleli, non destinati a incontrarsi, ma a produrre senso attraverso la giustapposizione e l'imperfetta correlazione. Anche il rapporto con l'attività di osservazione sul campo è interrotto, in quanto le immagini sono decontestualizzate, hanno rapporto ormai soltanto con una memoria etica – più che storica – dei fatti, di cui la scrittura offre qualche documento.

Un tentativo, come si vede, in cui l'uso delle immagini assume valenze e significati assai diversi da quelli precedentemente menzionati, che mi sembra utile ricordare a indicazione della molteplicità di esperienze possibili.

Per concludere, possiamo ritornare sul senso ultimo della fotografia nel nostro lavoro (e, forse, non soltanto): offrendo orizzonte, così, alla curiosità del mio amico calabrese.

La fotografia, scrive Jean Baudrillard in una sua raccolta di saggi, "è la più pura delle immagini perché non simula né il tempo, né il movimento e si attiene al più rigoroso irrealismo. Tutte le altre forme di immagine (cinema, etc.), lungi dal costituire dei progressi, sono solo forme attenuate di questa rottura tra la pura immagine e il reale. L'intensità dell'immagine è proporzionale alla sua discontinuità e alla sua astrazione massimale, vale a dire alla sua presa di posizione di denegazione del reale. Creare un'immagine consiste nel togliere all'oggetto tutte le sue dimensioni a una a una: il peso, il rilievo, il tempo, la continuità, e certamente il senso. È a costo di questa disincarnazione, di questo esorcismo, che l'immagine guadagna quel di più di fascino e di intensità, che diventa il medium della pura oggettualità, che diventa trasparente a una forma di seduzione più sottile"[14].

---

13. Si veda F. Faeta, *Nelle Indie di quaggiù. Fotografie 1970-1995*, con post-fazioni di L.M. Lombardi Satriani e M. Miraglia, Jaca Book, Milano, 1996.

14. J. Baudrillard, *La trasparenza del male*, trad. it. Sugarco, Milano, p. 168.

L'assunto di Baudrillard, è affascinante, utile per mettere in riga gli ancor persistenti realismi che si addensano intorno alla fotografia, quasi del tutto condivisibile sul piano teorico. In esso, però, mi pare vi sia un'affermazione di troppo, quella che concerne il senso della realtà.

La fotografia toglie certo realtà alla realtà ma non senso. Essa restituisce segni, elementi conoscitivi, cioè, disponibili secondo esperienza, in un processo di riconoscimento e di organizzazione concettuale; restituisce, in altre parole, significati e significato. La fotografia è si la più pura, la più astratta, la più irreale, delle immagini, ma attraverso tali tratti non si smarrisce il senso della realtà, al contrario lo si individua, lo si rivela, lo si mostra. Il fotografo, così, è colui che si disfa degli elementi della realtà, barattandoli con il senso e la dotazione di senso resta operazione essenziale e imprescindibile del lavoro fotografico.

PROSPETTIVE E LIMITI DELLA SOCIOLOGIA VISUALE

Francesco Mattioli

La sociologia si è occupata in modo superficiale della fotografia; così, quando si è trovata di fronte alla possibilità di fare ricerca con strumenti audiovisivi, ha dovuto mutuare gran parte dei principi metodologici dagli antropologi e dagli etnologi che – si pensi a Boas o alla Mead – già da mezzo secolo utilizzavano le fotocamere e le cineprese, riflettendo in maniera cospicua e profonda sulle potenzialità documentarie e investigative di tali strumenti.

I sociologi, in specie quelli europei e segnatamente quelli italiani, erano invece molto impegnati a riflettere sui destini della società, e in qualche volta sulla struttura della società (solo qualche volta, perché riflettere sulla struttura fa troppo conformista).

Tant'è che in Italia, per avviare un serio discorso sulla metodologia della ricerca sociologica occorre attendere gli anni '70, quando Gianni Statera indica il percorso logico e metodologico che conduce dai concetti agli indicatori empirici. Se la sociologia empirica metodologicamente ñ ripeto: metodologicamente ñ provveduta in Italia ha poco più di trent'anni, figurarsi quale spazio può aver avuto la sociologia visuale, così innovativa nelle sue proposte e nei suoi obiettivi.

Dopo aver ascoltato Faeta, posso permettermi di parlare meno di metodologia e più di sociologia visuale; Faeta mi sembra che sia stato molto chiaro. Semmai voglio aggiungere e ribadire che non si dà l'equazione sociologia visuale = ricerca qualitativa: piuttosto, si deve precisare che la ricerca visuale, qualitativa o quantitativa che sia, non può cedere né all'impressionismo, né agli estetismi.

Per carità: chiunque è libero di scattare belle foto, di fare dell'ottimo giornalismo, di impegnarsi in un documento visivo di denuncia; però non fa il sociologo, perché la sociologia è una scienza, cioè ha una sua metodologia di ricerca. Mi piace citare – a memoria – Ferrarotti, su

questo punto: la ricerca, la scienza, non è democratica: o è in un certo modo, o non è.

Il mio interesse personale per la sociologia visuale, che mi ha spinto a introdurla nella sociologia italiana all'inizio degli anni '80, nasce principalmente come interesse del metodologo, che intende sperimentare nuovi percorsi della ricerca, insomma per la sociologia che studia e interpreta la problematicità della realtà sociale, non per una certa sociografia da rotocalco che gioca a orecchio con i test sul comportamento sessuale delle casalinghe o fa tuttologia da strapazzo.

Sociologia visuale è un termine che noi europei abbiamo importato dagli Stati Uniti; qui *visual sociology* indica per lo più una consorteria di sociologi che utilizzano la macchina fotografica e la camcorder nelle loro ricerche (devo dire, in certi casi in modo un po' troppo disinvolto).

Abbiamo sempre preferito parlare di sociologia visuale e non di sociologia visiva, perché i termini – come ha brillantemente messo in luce l'amico Chiozzi – non sono equivalenti: visivo attiene all'attività dell'occhio, mentre visuale riguarda le capacità intellettive della mente umana che vede attraverso l'occhio, e questo per una scienza sociale è fondamentale: non basta vedere, ma occorre guardare, anzi, saper guardare. A parlare di sociologia visuale, in Italia, siamo ancora in pochi, ma si cominciano ad avere idee più chiare, a forza di scambiarsi riflessioni ed esperienze.

In generale, il rapporto tra sociologia e fotografia non è tanto recente: a suo tempo, vi fu un fugace incontro, prima di perdersi di vista e di ritrovarsi tanto tempo dopo, con l'intento di costruire un nuovo sodalizio di reciproco interesse.

Va fatta, tuttavia, una precisazione. Zannier prima sosteneva che ci sono studi o modi di avvicinarsi dei fotografi che sono di stampo sociologico, cioè che ci sarebbero fotografi che usano l'immagine con una sensibilità sociologica.

In realtà, se dovessimo contarci, fra quelli che in Italia usano le immagini in modo sociologicamente appropriato, non riusciremmo neppure a mettere su una squadra di calcio.

Molti si avvicinano alla fotografia non con un intento sociologico, ma con un accento più o meno forte, con una attenzione più o meno sensibile al sociale. Il che è diverso: perché – come ho precisato in precedenza –

un conto farsi sensibili ai problemi quotidiani che ci circondano, un conto fare scienza sociale.

Gli americani ad esempio, che sono sempre alla ricerca di padri fondatori, hanno trovato in Riis e Hine e in quasi tutti i fotografi della *Farm Security Administration* i fondatori della sociologia visuale: ma nessuno di questi era portato a fare una precisa analisi sociologica di ciò che andavano fotografando, semplicemente erano colpiti dalla realtà che andavano fotografando.

Riis riprese la vita dei bassifondi di New York, Hine aveva visitato le fabbriche studiando il lavoro infantile e lo sfruttamento delle donne, i fotografi della FSA hanno percorso tutto il midwest raccontando la crisi agricola degli Stati Uniti degli anni'30. Tutte foto che trasudano socialità, ma che non fanno sociologia che è – per citare ancora Ferrarotti – scienza empirica teoricamente fondata, ovvero dotata di un apparato teorico concettuale, di una metodologia di ricerca e di un processo logico di inferenza. Nessuno di questi fotografi – e in genere dei fotografi sensibili al sociale – segue requisiti del genere, né gli È stato chiesto di farlo. Avevano altri obiettivi: documentazione, denuncia, nel caso di Hine ñ che È reo confesso ñ persino voglia di fare 'belle' fotografie. Il fuggevole incontro tra fotografia e sociologia, di cui parlavo in precedenza, avvenne tra il 1896 e il 1915, e fu un incontro ufficiale, concreto, consumato sulle pagine di una autorevolissima rivista di sociologia americana *l'American Journal of Sociology*. Per circa 15 anni questa rivista, considerata una delle più prestigiose se non altro per la sua vetustà, ha ospitato articoli corredati di fotografie.

Nella maggior parte dei casi si trattava di contributi che qualche collega americano ha recentemente definito "robaccia" (sia gli articoli che le foto); ma in altri casi si trattava di lavori degnissimi in cui la fotografia non era un orpello illustrativo, ma parte integrante dei dati che il ricercatore aveva sistematicamente raccolto e che intendeva proporre all'attenzione dei suoi lettori. Sono note a questo riguardo le ricerche di un certo Bushnell nelle fabbriche americane e sullo sviluppo urbano di Chicago, uno dei teatri privilegiati della nascente sociologia empirica americana. Ma la fotografia venne ben presto emarginata dalla rivista; il suo fondatore e direttore, Albion Small sosteneva che essa era fuorviante, poco scientifica; lo voglio citare: "un esercizio fuorviante al di

fuori del metodo scientifico".

E pensare che la fotografia era stata presentata, all'atto della sua nascita ufficiale nel 1839, al cospetto degli Accademici di Francia come strumento di supporto alla scienza, per arricchire gli studi di astronomi, biologi, botanici, zoologi e antropologi Certo, poi era divenuta anche altro: espressione artistica, ritrattistica, giornalismo, ecc.

La fotografia fu quindi espulsa da una rivista scientifica perché, si sosteneva, mancava di attendibilità scientifica. Il cinema, nato come spettacolo in un teatrino, poteva essere accusato di qualcosa del genere, ma per la fotografia non ce lo saremmo aspettato. Il fatto è che anche nella fotografia il lato estetico ed espressivo prese ben presto il sopravvento, e per dei sociologi accademici di stampo positivista che all'inizio del '900 tentavano di prendere le distanze dalla filosofia sociale, dallo storicismo, a favore di una scienza 'oggettiva', il rischio era troppo forte.

Anche se altre scienze 'oggettive' usavano tranquillamente le immagini, senza porsi il problema; e fra queste scienze, anche l'etnoantropologia, cioè una scienza 'cugina' della sociologia. Tutto tacque, insomma, finché negli anni '40 una fotografa sposata con un sociologo, ripropose l'argomento, seppure in modo casuale. Sto parlando di Dorothea Lange, la quale a proposito della foto asserisce che essa ha grande rilevanza documentaria. Anche qui, cito alla lettera: la foto documentaria registra la scena del sociale del nostro tempo. Essa rispecchia il presente e documenta il futuro; essa mette a fuoco l'uomo in rapporto alla specie umana, registra i suoi modelli di lavoro, di guerra, di gioco, il suo giro di attività nelle 24 ore del giorno, il ciclo delle stagioni e le dimensioni della vita, ritrae le sue istituzioni familiari, la Chiesa, il Governo, le organizzazioni politiche, i club, i sindacati. Mostra non solo le loro facciate, ma la maniera in cui funzionano, assorbono l'esistenza, mantengono la legalità e influenzano il comportamento degli esseri umani. Questa sembra la definizione della sociologia. Più tardi la Lange dirà addirittura di più, che la foto documentaria può essere utilizzata alla stessa stregua di un questionario. Poi cala il sipario su discorsi del genere, finché non viene alzato nuovamente in Francia, all'inizio degli anni '60: un metodologo, Maurice Duverger, cita fra i metodi della ricerca sociologica anche la documentazione fotografica. Non esistono ricerche

fotografiche francesi degli anni ’50 e ’60 fatte da sociologi, ma nel 1965 Pierre Naville cura addirittura una raccolta di saggi che sottolineano l’opportunità e la possibilità che il sociologo utilizzi le immagini nella ricerca sociale, definendo in quali ambiti essa sia adatta allo scopo, in genere nell’ambito dell’osservazione.

Nel 1974 un personaggio che ha fatto della creatività sociologica la sua bandiera, Franco Ferrarotti, girava per i quartieri di Roma con la Nikon sotto il braccio e andava a fotografare le condizioni di degrado sociale e umano delle borgate romane. Scrive un libro, *Dal documento alla testimonianza. La fotografia nelle scienze sociali*, in cui sottolinea come le immagini possano costituire documenti di studio della realtà sociale, se il sociologo saprà fare uso in una collocazione teorica del dato visivo.

In Italia non accadde. Fu necessario importare le esperienze di ricerca, spesso confuse e contraddittorie, ma ricchissime di suggerimenti, e le riflessioni metodologiche di alcuni studiosi americani – Curry, Clarke, Harper – per capirne qualcosa di più. E fu necessario prendere lezioni dai colleghi antropologi.

Io facevo fotografie per diletto, che avevano ben poco a che vedere con la sociologia visuale: i colori della realtà al tramonto, i ritratti, animali e automobili e qualche volta dei reportage sulle feste popolari o su realtà sociali ‘diverse’ (i berberi marocchini, ad esempio). Ma di sociologico c’era ben poco, di estetismi molti.

Poi cominciai a pormi delle domande: vivendo nella civiltà delle immagini, di che cosa i sociologi potevano beneficiare dalle immagini stesse?

Mi capitò tra le mai un libro di un sociologo americano, Wagner, che presentava una serie di contributi teorici e di ricerca di sociologia visuale, anche se poi scoprii che la maggior parte degli interventi si dovevano ad antropologi prestati alla sociologia.

Se la ricerca visuale è un’espansione e riqualificazione del metodo dell’osservazione, d’altronde, è chiaro che gli antropologi sono favoriti, cosÏ come gli psicologi che trattano di prossemica o di interazione. Ma i sociologi conservano molte possibilità di studio, ad esempio sui comportamenti interpersonali e di gruppo, sull’antropizzazione del territorio, sull’uso sociale delle immagini, sui processi di comunicazione, ecc. Vari sociologi hanno studiato le fasi cruciali del ciclo della vita

familiare utilizzando le foto di famiglia che ritraggono gli eventi fondamentali della famiglia stessa: le cose cambiano nel tempo, ma anche da società a società

Ho intitolato questo mio intervento ‘prospettive e limiti’ della sociologia visuale. Sui limiti, mi sembra di aver detto quasi tutto. Sul piano metodologico, se l’immagine deve essere utilizzata in un quadro teorico-concettuale, sarà necessario verificare in quale contesto di ricerca la fotografia sia veramente utile, e quando invece abbia funzioni marginali, meramente illustrative. Inoltre, occorre riconoscere che la fotografia È stata ormai tecnologicamente soppiantata dalla cinematografia, nel senso che le immagini in movimento offrono più informazione di quelle statiche. Si badi bene: esiste uno specifico fotografico, come specifico comunicativo.

Ma poiché la foto fissa il dato, mentre l’oggetto specifico della sociologia è la relazione sociale, che è azione dinamica, il miglior strumento a disposizione per cogliere lo specifico sociologico è quello rappresentato dalla cinepresa o dalla telecamera. Ferrarotti asserisce che la fotografia ha il fascino di cogliere e cristallizzare per sempre un istante fatale; è vero, ma è un discorso di natura espressiva, che certamente fa apprezzare quanto di bello c’è in una fotografia. Ma la ricerca sociologica non è in cerca di attimi fatali; è in cerca di prove, di documenti, di dati, raccolti secondo un criterio metodologicamente fondato

Per lo stesso motivo – se Cartier-Bresson me lo permette – dirò che la fotografia in bianco e nero coglie sì sfumature che il colore non ha, ma per il sociologo si tratta di estetismi: il colore ha un significato sociale preciso, non si può rinunciare a documentarlo. Quanto alle prospettive della sociologia visuale, mi viene da asserire che essa è destinata a morire. Non è un paradosso. Se la sociologia visuale deve essere una provincia marginale della sociologia, assillata dal dubbio se sia disciplina, metodo o teorica, se debba ancora dilaniarsi tra coloro che ne fanno base della ricerca qualitativa e coloro che ne rivendicano un uso anche quantitativo, giusto che si consumi fino alla fine in un dibattito ormai vecchio e sterile.

La sociologia visuale deve morire, perché possa tornare ad essere semplicemente sociologia, cioè ricerca teoricamente orientata, capace di utilizzare tutte le risorse non solo teoriche e metodologiche, ma anche

tecniche, per cogliere quegli aspetti del sociale che colpiscono l'attenzione per la loro problematicità. La sociologia visuale sarà allora quel modo di fare sociologia che sfrutta al meglio le risorse disponibili per studiare determinati fenomeni sociali, e per analizzare in modo puntuale gli aspetti visivi, sempre più preponderanti, della nostra società postindustriale.

LA FOTOGRAFIA COME FONTE PER LO STUDIO DELLA STORIA CONTEMPORANEA

Adolfo Mignemi

Lo studioso di storia contemporanea ha a disposizione per il proprio lavoro una quantità spesso molto elevata di documenti. Tra essi assumono crescente importanza soprattutto le tipologie nuove di fonti che sono il prodotto dell'evoluzione tecnologica degli ultimi due secoli ma che, al tempo stesso, esprimono, in larga misura, le modalità di comunicazione tra i diversi soggetti e caratterizzano le principali forme di interrelazioni umane, sul piano politico, sociologico, economico, antropologico ecc., nelle società contemporanee. Si pensi, ad esempio, alla progressiva spettacolarizzazione della politica manifestatasi a partire soprattutto dalla fine del primo conflitto mondiale o al ruolo crescente assunto, negli ultimi quaranta anni, dallo sviluppo di mezzi di comunicazione di massa quale la televisione nel determinare i comportamenti individuali e collettivi.

Nella realtà delle società complesse, che caratterizzano le vicende dell'Ottocento e del Novecento, l'atomizzazione, la dissoluzione dei gruppi primari e dei rapporti comunitari, la privazione dello status sociale, la liquidazione dell'identità hanno indotto una vera e propria "ansia di un mondo fittizio": le masse, come scrive George Mosse[1], non credono nella realtà del mondo visibile, della propria esperienza, non si fidano dei loro occhi ed orecchi, ma soltanto della loro immaginazione. È la realtà a divenire intrinsecamente spettacolare perché tutta l'esperienza, nella sua essenza, è radicalmente artificializzata e derealizzata; lo "spettacolo", inoltre, non è più messo in opera e imbastito dal potere, da una intenzionalità che lo manovra e lo trascende per rappresentare semplicemente se stesso.

Il significato ed il valore che in un simile contesto vengono ad assumere i mezzi di comunicazione di massa e, all'interno di essi, la

[1] Cfr. George L. Mosse, *L'uomo e le masse nelle ideologie nazionaliste*, trad. it. Laterza, Bari, 1982.

formazione delle fonti documentali su si basano i loro linguaggi specifici e la loro capacità comunicativa, sono tali da consolidare la convinzione che tali fonti rappresenteranno sempre più per lo storico non semplicemente ulteriori elementi di valutazione e conoscenza bensì le fonti documentali imprescindibili per la maggior parte delle ricognizioni storiografiche.

Tali fonti sono sostanzialmente riconducibili a tre tipologie: la fotografia, il cinema e la registrazione del suono.

Tutte queste fonti sono autonome pur apparendo, talvolta, una l'evoluzione dell'altra (si pensi alla fotografia ed al cinema). Al tempo stesso esse manifestano una reciproca dipendenza a tal punto forte da non potersi ignorare nell'analisi di ciascuno l'evoluzione e le forme linguistico-comunicative sviluppate dalle altre.

Si pensi, per esemplificare, alle reciproche citazioni riscontrabili in campo fotografico e in quello cinematografico, oppure all'analogo intreccio che lega cinema e conservazione del suono, in ragione del modificarsi delle modalità di registrazione ma, al tempo stesso, della organizzazione del sonoro.

Si sarebbe quasi tentati di affermare, se non l'impossibilità, la difficoltà di affrontare separatamente lo studio delle diverse tipologie.

Tutte queste fonti sono accomunate dal fatto di essere prodotte dall'intervento apparentemente neutrale di una macchina e dal discendere da procedimenti fisici o chimico-fisici complessi.

Le tre tipologie di fonti, sopramenzionate, si possono presentare nella duplice veste della fonte di semplice carattere documentale oppure della fonte che struttura ed organizza diversi carattere documentali: al procedimento fotografico, ad esempio, dobbiamo sia la riproduzione meccanica, pura e semplice, di un documento (la fotocopia), sia una più complessa interpretazione compiuta della realtà (ovvero quella che siamo soliti chiamare la fotografia). Così dal procedimento cinematografico possiamo ottenere sia una semplice restituzione della realtà visiva, in termini dinamici (la registrazione a postazione fissa di un evento, ad esempio), sia l' "inventio" di un avvenimento (intendendo con ciò la ricerca o la scoperta di un contenuto quindi sia il film a soggetto sia il documentario); così, infine, al procedimento di registrazione del suono, che ci restituisce in termini dinamici la realtà sonora, possiamo richiedere sia di fissare un evento casuale (i rumori di una

manifestazione, ad esempio) sia l'organizzazione di un evento (la "memoria" narrata, l'interpretazione sonora).

D'ora in poi concentreremo tutte le nostre attenzioni in particolare su una di esse anche se, come si è già detto ma si avrà modo di constatare nuovamente oltre, la riflessione potrebbe, e forse dovrebbe, essere condotta in modo comune e parallelo per le tre tipologie documentali indicate, a partire dalla difficoltà a definirsi di un proprio statuto da parte di tutte queste nuove fonti.

Le cause sono sostanzialmente le seguenti:

– la loro recente nascita: la fotografia data poco più di 150 anni, la registrazione meccanica del suono poco meno e il cinema ha di recente festeggiato i suoi primi 100 anni
– le caratteristiche della fonte: il valore economico, l'instabilità nel tempo superiore a quella di ogni altra fonte "tradizionale".
– le particolari forme di accumulmazione e di deposito: prevalgono infatti gli archivi privati, gli archivi dei collezionisti e solo di recente l'interesse per questi particolari tipi di documenti ha coinvolto anche gli archivi pubblici che, fino a poco tempo fa, consideravano queste fonti sostanzialmente "materiali grigi" (si pensi alle cartoline fotografiche, vere e proprie stampe fotografiche, che, oltretutto, per lunghi periodi vennero versate alle biblioteche pubbliche in ossequio alle disposizioni sui depositi per "diritto di stampa").
– le difficoltà di accesso tecnico alle fonti, ciò in ragione di tecnologie in continua evoluzione, del modificarsi di standard ecc., fatti questi che, per altro comportano spesso la necessità, per gli archivi di conservazione, di disporre di adeguate attrezzature e di macchinari non più in uso, quindi di elevatissimi costi di uso e manutenzione.
– la difficoltà "culturale" degli storici a rapportarsi a queste nuove fonti nella pressoché totale assenza di formazione tecnica in tal senso: nelle scuole di archivistica, ad esempio, la fotografia e il film sono considerati unicamente come tecniche e strumenti ausiliari per la conservazione dei "veri" documenti, ovvero quelli tradizionali cartacei.

È possibile analizzare la fotografia alla stregua di un tradizionale documento definendo quegli elementi costitutivi che la scienza archivistica ritiene indispensabili a dare statuto alla fonte stessa e che i manuali di diplomatica distinguono in caratteri estrinseci e caratteri

intrinseci: i primi riferiti alla fattura materiale del documento ed al suo aspetto esteriore, analizzabili indipendentemente dal contenuto e che si conservano solo dall'originale (materia scrittoria, scrittura, segni speciali, lingua); i secondi riferiti al contenuto del documento, che si "conservano" anche dalla copia (autore, destinatario, testo, data)[2].

In ogni tipo di documento tali caratteri dipendono dalle modalità di produzione dello stesso. Nel caso della fotografia essi vanno ricercati nei meccanismi di realizzazione dell'immagine, all'interno dell'apparecchio di ripresa e delle sue parti: ottica, meccanica e fotochimica.

Ognuna di esse presiede ad una specifica definizione dell'immagine che si realizzerà anche indipendentemente dalla volontà del fotografo, essendo indispensabili al compimento del procedimento fotografico.

È qui, in un certo senso, anche parte dell'ambiguità dell'immagine, della sua capacità di ricostruire anche oltre la volontà stessa di chi la provoca.

Pur senza pretendere di soffermarsi intorno al funzionamento di una apparecchiatura di ripresa ed al procedimento fotografico, basterà richiamare, in questa sede, la rilevanza di elementi come l'impostazione compositiva dell'immagine, la definizione del soggetto, la profondità di campo, la deformazione prospettica, l'eventuale ricorso ad effetti (mosso, grana ecc.), nonché – là dove si disponga della intera documentazione relativa al procedimento di formazione di un documento fotografico – le scelte operate nel passaggio dal negativo alla stampa (tagli, forzatura di contrasti, espedienti tecnici introdotti, textures ecc.)[3].

Altrettanto rilevante è stabilire chi ha operato nel procedimento fotografico, almeno nei suoi passaggi essenziali, cioè, in altri termini, chi ha fatto "click", chi ha curato la stampa e chi ha promosso la circolazione dell'immagine.

E siamo ad una questione metodologica di rilevanza fondamentale: il materiale negativo e quello positivo relativo ad uno stesso evento fotografico

---

[2] Cfr. Paola Carucci, *Il documento contemporaneo. Diplomatica e criteri di edizione*, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1987.

[3] Sull'argomento si rimanda ad Andreas Feininger, *La fotografia. Principi di composizione*, Garzanti, Milano, 1976 e alla stimolante ricerca proposta da Maurizio Capobussi, Attillio Colombo e Alberto Piovani nei due fascicoli monografici *Linguaggio e fotografia* e *Fotografia e stile* di "Progresso fotografico", Milano, a. LXXXIV, n. 12, dicembre 1977 e a. LXXXV, n. 2, febbraio 1978.

costituiscono elementi documentali con una propria autonomia. Così come – ed entriamo nel campo del diverso uso dell'immagine – autonomia propria hanno la fotografia e la sua riproduzione, con procedimento poligrafico, ad esempio all'interno di un libro o di un giornale.

È indubbio che a permettere una corretta verifica dell'autenticità del materiale – ad esempio se si tratta della fotografia prodotta in una determinata epoca ed attribuibile ad un determinato autore, se sono stati operati interventi di contraffazione ad opera di terzi ecc. – sono indispensabili conoscenze tecniche specifiche. Si tratta comunque in larga misura di competenze neppure eccessivamente specialistiche dal punto di vista disciplinare, nŽ più nŽ meno gravose di quelle che si devono riservare, da parte dello storico, ad una qualsiasi fonte documentale cartacea tradizionale soprattutto contemporanea alla luce, non ultimo, del moltiplicarsi dei luoghi di accumulazione dei documenti, della natura privata e personale di molti di tali centri e quindi del venir meno, presso questi ultimi, delle tradizionali garanzie offerte dalla pratica conservativa consolidata degli archivi pubblici e ufficiali.

Nonostante ciò va constatato che nessuno storico ritiene indispensabile riporre nella propria cassetta degli attrezzi le competenze e gli strumenti utili alla analisi critica delle nuove fonti, analogamente a quanto viene fatto per le cosiddette fonti tradizionali.

Per i detrattori della fotografia ci si appella, ad esempio, alla indispensabilità che la fonte si presenti all'interno di un corpus organico e quantitativamente rilevante, oppure alla possibilità di disporre di altri supporti esplicativi (la didascalia scritta), quasi che analoghe problematiche non vengano poste anche da una qualsiasi lettera, da un rapporto o da un foglio a stampa.

Per i sostenitori acritici ci si abbandona alla esaltazione della fotografia come linguaggio universale oppure come documento privo di soggettività.

"Il documento fotografico non necessità di traduzione!", si dice, in realtà sappiamo che la fotografia organizza una restituzione della realtà su basi geometriche e prospettiche che sono precise "matrici ideologiche".

L'immagine fotografica è "innanzitutto un modo di pensare, un tratto caratteristico della figurazione occidentale"[4], a tal punto diffuso ed

---

[4] Diego Mormorio, *Una invenzione fatale. Breve genealogia della fotografia*, Sellerio, Palermo, 1987, p. 20.

imposto dallo sviluppo dei mezzi di comunicazione di massa da apparire un linguaggio universale ma che con le forme di visualizzazione della realtà estranee all'esperienza della società occidentali e industriali, spesso, poco hanno a che vedere. Esso affonda indubbiamente le sue prime radici nel passaggio della rappresentazione concettuale della realtà alla imitazione della natura operatosi nella Grecia del V secolo avanti Cristo, allorché, come ha notato Arnold Hauser "comincia la storia dell'illusionismo occidentale"[5].

Senza questo fondamentale passaggio – è stato più volte rilevato – la fotografia sarebbe stata assolutamente inconcepibile, ci apparirebbe ridicola[6].

Con il Rinascimento venne a realizzarsi completamente questo illusionismo. Lontano dall'essere una semplice acquisizione tecnica – ha rilevato Erwin Panofsky nel suo *saggio La prospettiva come 'forma simbolica'*[7] – la prospettiva esprime il bisogno di una rappresentazione figurativa adeguata ad un particolare modo di vedere il mondo e le sue cose.

'Attraverso la nascita e l'affermazione della rappresentazione prospettico-matematica si costruiva definitivamente qualcosa che possiamo definire 'ideologia dell'istantanea'.

Qui è da individuare l'inizio di uno dei più grandi miti della modernità. Infatti, la storia della prospettiva è la storia dell'idea di una immagine perfetta, di un momento colto al volo nel suo farsi o disfarsi. Sogno di uno specchio fedele, che nell'Ottocento diventerà luna macchina, anzi la macchina delle 'immagini assolutamente fedeli"[8], lo strumento attaverso il quale diveniva possibile realizzare documenti talmente "al di sopra delle parti" da rendere vero solo ciò che è fotografato. Scriveva Rodolfo Namias su "Progresso fotografico" nel settembre 1905 a proposito delle fotografie della guerra russo-giapponese e dei reporter fotografi: "se la descrizione scritta può sorprendere per la sua efficacia, nulla può dare il convincimento e una visione per quanto minima dell'avvenimento qualunque esso sia, come una fotografia bene eseguita. È questo un vero documento, al quale quando gli archivi fotografici saranno organizzati, i posteri potranno ricorrere per impararvi non la storia narrata, che si può sempre ritenere in

[5] A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, trad. it. Einaudi, Torino, 1956.

[6] Cfr. idid. e Ernst H. Gombrich, *Arte e illusion*e, trad. it. Einaudi, Torino, 1965.

[7] E. Panofsky, *La prospettiva come "forma simbolica"*, trad. it. Feltrinelli, Milano, 1976.

[8] D. Mormorio, *op. cit.*, p. 21.

tutta o in parte non vera od esagerata, ma la storia figurata che non mente perché è la luce che l'ha scritta sulla lastra fotografica". E proseguiva: "Questo articolo era già in composizione quando avvenne l'immane disastro in Calabria. I terribili effetti del terremoto meriterebbero di essere fotografati con la più gran larghezza e perfezione non solo per presentare fedelmente questa tremenda attualità, ma anche perché restino dei documenti direi palmabili dell'irrazionalità delle costruzioni seguite sin qui in tali paesi che il terremoto visita purtroppo con frequenza ed ove a distanza di pochi lustri le nuove generazioni dimenticano con facilità questa spada di Damocle che loro sovrasta"[9].

Siamo, già lo si ricordava, nel 1905 e non oggi nell'epoca della televisione che, si sostiene, destruttura il senso della realtà: anche allora vi era chi sentiva l'esigenza di fotografare per conoscere.

Alla luce di tale potenza di fascinazione che il documento fotografico suggerisce appare più che evidente la necessità, in molti casi difficile da perseguire, delle definizione di caratteri quali l'identificazione dell'autore o dello studio fotografico che ha prodotto l'immagine, intendendo per identificazione non solo il dato anagrafico ma la dimensione culturale che accompagna la produzione del documento fotografico.

Ineliminabile infine la necessità di dare soddisfacente risposta al rapporto che spesso esiste tra il documento fotografico e la diversa documentazione che in taluni casi illumina le ragioni del suo formarsi (testi scritti di cui la fotografia costituisce allegato documentale, ad esempio) o ne illustra la produzione (documentazione del fotografo, lettere di accompagnamento ecc.) o, non ultimo, che ne "fissa" il contenuto comunicativo (la didascalia).

Ma vorrei soffermarmi ora su alcune questioni di 'critica della fonte' come le vive all'interno del proprio lavoro lo storico.

La necessità di riflettere sull'origine e sull'attendibilità della fonte fotografica comporta la ricostruzione del nesso tra produzione e fruizione dell'immagine, pur avendo ben presente, come già si ricordava, i passaggi e i caratteri tecnici attraverso i quali si realizza una immagine ed il doversi ritenere fonti diverse ed autonome i prodotti di ciascun passaggio.

---

[9] Rodolfo Namias, *Le fotografie della guerra russo-giapponese e i reporters-fotografi*, in "Progresso fotografico", per. cit., a. XIII, n. 9, settembre 1905.

Ma ritorniamo alla questione di partenza. La produzione. Cosa intendiamo con ciò? È possibile giungere ad una compiuta risposta procedendo attraverso alcuni fondamentali passaggi.

Si tratta, in primo luogo, di definire chi ha realizzato l'evento fotografico, stabilendo, con pari attenzione, per conto di chi ha operato ed a quale fine. È indispensabile poi riflettere sulla cultura di chi ha realizzato l'immagine, ovvero sui linguaggi espressivi utilizzati e sulle modalità tecniche di produzione.

La rilevanza di definire tutti questi elementi è immediata nel caso ci si riferisca ad un negativo o ad una stampa fotografica.

La necessità di dare una completa risposta a questa successione di problemi vale sia che si tratti della definizione del procedimento di produzione di una registrazione fotografica, lo scatto, sia che si tratti della ristampa di un negativo, sia della riproposizione con altre tecniche (ad esempio la stampa poligrafica) di una immagine conservata in un qualsivoglia archivio.

Non esistono, cioè, gerarchie di rilevanza documentale tali da poter giustificare una parziale ricostruzione del processo produttivo. Lo evidenzia una qualsiasi attenta analisi di un volume illustrato o, più semplicemente ancora, di un periodico illustrato: l'assenza totale di elementi utili a ricostruire l'evento fotografico, costringono l'immagine ad un ruolo subalterno, spesso unicamente decorativo, ma non impediscono che essa divenga parte di una specifica comunicazione realizzata tramite l'interazione tra il testo e l'immagine stessa. Chi ha scelto l'immagine, ne ha definito il taglio di edizione, l'ha impaginata, sappiamo dagli studi sulla comunicazione attraverso questi particolari mass media, ha una responsabilità ed una autorevolezza analoga a quella dell'autore del testo! Non è un caso che per molti anni dalla introduzione delle tecniche di riproduzione a stampa tipografica delle immagini, tra la fine Ottocento e gli inizi del Novecento, si ritenesse, da parte degli editori, diverso firmare anche il procedimento tecnico di "incisione" ovvero di retinatura. La cresciuta meccanizzazione dei procedimenti ha fatto sì che oggi ci si limiti, al più, a segnalare l'azienda che ha provveduto alle riproduzioni.

Abbiamo detto che la fotografia si propone come una interpretazione conclusa della realtà ed abbiamo percorso sommariamente i problemi legati alla produzione ed alla fruizione delle immagini.

Lo stretto nesso tra produzione e fruizione è reso evidente dalla capacità della fotografia di trasformarsi in evento simbolico. Ogni evento ha la propria immagine (o quasi: ad esempio, è vana la ricerca di una fotografia di Beppe Fenoglio in tenuta partigiana).

Essa diventa tale per caratteri formali e, talvolta, anche in assenza di questi, per semplice uso. Si pensi ad una immagine simbolo della fine della seconda guerra mondiale quale il bacio del marinaio all'infermiera, scattata da Alfred Eisenstaedt e scelta tra quattro istantanee realizzate in sequenza[10]; oppure ai tre scatti, realizzati a Genova il 26 marzo 1971 da un fotografo dilettante che ritraggono, nel corso di una rapina, Mario Rossi mentre fugge con un complice in moto e il fattorino Alessandro Floris a terra morente[11]; o, ancora, all'immagine del giovane, al centro di via De Amicis a Milano, scattata il 14 marzo 1977 dal fotografo dilettante Paolo Pedrizzetti, che realizza tre fotografie dell'evento[12]; o, per continuare con gli esempi, all'immagine del rinvenimento del cadavere di Aldo Moro, a Roma il 9 maggio 1978, scattata da Rolando Fava e scelta tra i fotogrammi di un intero rollino[13]: queste ultime tre, tutte immagini che simboleggiano e identificano, in modo inequivocabile, momenti significativi della stagione della lotta politica armata in Italia negli anni Settanta.

Ma si pensi anche alle 106 immagini scattate da Robert Capa il 6 giugno 1944 a Saint Laurent sur Mer, distrutte nel corso del trattamento

---

[10] *Eisenstaedt on Eisenstaedt. A self portrait*, photos and text by Alfred Eisenstaedt. Introduction by Peter Adam, New York – London – Paris, Abbeville press, 1985, pp. 74-75.

[11] Su queste immagini e sul loro uso cfr. *L'arma dell'immagine. Esperimenti di animazione sulla comunicazione visiva*, a cura del Laboratorio di cultura militante, Mantova, Amministrazione provinciale di Mantova – Casa del Mantegna (ed. Mazzotta, Milano), 1977.

[12] *L'informazione. Il fotogiornalismo in Italia 1945-1980*, a cura di Uliano Lucas e Maurizio Bizziccari, Bari, Dedalo libri, 1981, pp. 174-177. Sull'immagine si veda anche Umberto Eco, *Leica e P38. È bastata una fotografia*, in "L'Espresso", Roma, a. XXIII, n. 21, 29 maggio1977.

[13] *L'informazione*, cit., pp. 182-183.

di sviluppo, salvo 8 fotogrammi[14] decisamente scadenti se giudicati con il gusto del tempo, oggi molto apprezzati da un occhio fortemente condizionato dalla informazione televisiva.

E proprio questo ultimo esempio consente di approfondire ulteriormente il problema da cui siamo partiti. L'assunzione dei caratteri di simbolo da parte di una immagine comporta che essa soggiaccia comunque sempre alla cultura visiva del momento in cui l'immagine stessa viene utilizzata. La fotografia ambientata a Milano il 27 aprile 1945, che ritrae, di fronte alla Accademia di Brera tre ragazze – tra cui Anna Maria, Lù, Leone – a cui erano state affidate delle armi per posare nei panni delle partigiane, è esemplare di tutto ciò. L'immagine, scattata per un evidente omaggio alla bellezza delle ragazze – per altro, la sequenza dei tre fotogrammi 6x6[15] sembrerebbe suggerire che esse, o qualche altro componente il gruppo che fa loro da sfondo erano conosciuti dal fotografo – non ebbe assolutamente un immediato ed ampio utilizzo nei giornali e nei volumi illustrati editi in quei mesi. Pubblicata a distanza di qualche tempo fu oggetto di una controversia giudiziaria intentata da una delle persone ritratte sulle sfondo che pretese dalla "Publifoto" di Milano, nei cui archivi la fotografia era conservata, la cancellazione sistematica della sua presenza dalle copie eventualmente cedute dalla agenzia per la stampa. Per precauzione il negativo in corrispondenza del soggetto venne addirittura graffiato e l'immagine prese a circolare con un nuovo "taglio". Rimasta inutilizzata, o quasi, per molti anni riemerse per divenire una immagine simbolo, negli anni Settanta in coincidenza con la ripresa dei movimenti di emancipazione femminile e, di conseguenza, con la cresciuta attenzione al ruolo della donna nella lotta di resistenza armata.

Ancora più complesso è sicuramente il caso della celebre foto, pubblicata a piena pagina da "Life" nel numero del 12 luglio 1937, in cui "Robert Capa's camera catches a Spanish soldier, the instant he is dropped by a bullet through the head in front of Cordoba". Negli anni Settanta alcuni studiosi che avevano avuto occasione di esaminare direttamente i negativi di Capa rilevarono, in fotogrammi successivi la ripresa in questione, lo stesso soldato mentre era ancora in vita, in

[14] Cfr. Romeo Martinez, *Robert Capa*, trad. it. Mondadori, Milano, 1979, pp. 9, 84-85.

[15] Cfr. *L'immagine nella storia della lotta di resistenza*, in "Novara. Notiziario economico", Novara, a. XLIV, n. 1, 1995 Novara, p. 76.

gruppo con i commilitoni, e pubblicarono alcune di queste immagini[16] aggiungendo questo nuovo 'caso' alla già lunga serie di immagini simboliche divenute tali nonostante corrispondessero più che ad un reale evento alla sua ricostruzione. La fotografia di Capa, che era divenuta rapidamente, dopo la sua pubblicazione, l'equivalente fotografico del quadro di Picasso dedicato a Guernica, nonostante ciò continuò ad essere riproposta, incontestabilmente, come la sintesi simbolica del sacrificio del popolo spagnolo nel corso della guerra civile. Allorquando, nel 1996, una giornalista britannica annunciò di aver identificato il milite e che questi risultava essere effettivamente morto nel 1936, rompendo quello che sembrava un trentennale disinteresse – ma, per altro, rinunciando all'unica prova che avrebbe potuto dirimere la questione: pubblicare la sequenza originale dei fotogrammi – la agenzia "Magnum", la quale gestisce lo sfruttamento economico delle immagini di Robert Capa si precipitò ad annunciare che "her evidence may end the speculation about whether the photograph was Ôset up' or not"[17]. Bisogna ammettere che a crisi compiuta del fotogiornalismo classico, dopo la scomparsa delle sue testate giornalistiche storiche e in un contesto di memoria/cultura visiva collettiva fortemente condizionata dai linguaggi televisivi e dall'ideologia del vedere/partecipare agli avvenimenti nel momento stesso in cui avvengono, avrebbe, di sicuro, stupito un atteggiamento diverso.

C'é una sorta di caso equivalente a quello del miliziano di Capa nella fotografia italiana relativa alla lotta di resistenza armata al nazifascismo.

Nel 1961 quando Giorgio Pisanò avviò dalle pagine del settimanale "Gente" la scrittura di una sorta di documentario fotografico sulle vicende italiane negli anni 1943-1945, pubblicò nel supplemento intitolato Il vero volto della guerra civile una immagine che, sotto il titolo "Diventano una giungla l'altipiano d'Asiago e il Bellunese", veniva così descritta "Altopiano d'Asiago (Vicenza), marzo 1944. Un partigiano uccide con una revolverata un prigioniero fascista"[18]. Nella successiva riedizione della sua ricerca, decisamente ampliata e verificata, sotto il

[16] Cfr. "Fotografia italiana", n. 174, giugno1972.

[17] Note to Magnum Offices & Agents. Identity of Robert Capa's "Falling soldier" discovered. Magnum distribution D96-559, Chris Boot, 2 Sept. 96.

[18] *Il vero volto della guerra civile*, supplemento al n. 9 del 3 marzo 1961 di "Gente. Settimanale di politica attualità e cultura", Milano, p. 114.

nuovo titolo Storia della guerra civile in Italia, Pisanò ripubblicava l'immagine apponendo questa volta una diversa didascalia: "Montagne del Biellese (settembre 1944). Il partigiano 'Negher', della 12° divisione garibaldina al comando di Francesco Moranino detto 'Gemisto' uccide un prigioniero fascista"[19].

La fotografia, scattata da Luciano Giachetti 'Lucien', divenne da questo momento, soprattutto nella pubblicistica di destra, una immagine simbolo di cui l'autore dello "scatto" non rivendicò mai, per ragioni di opportunità politica, la paternità ma di cui neppure rivelò le reali circostanze. Si era trattato infatti di una giocosa messa in scena realizzata in tutta probabilità nell'estate 1944 tra Casapinta e Masserano, nel Biellese orientale. La scoperta di questa circostanza la si deve alla verifica dei negativi originali, realizzati da Giachetti tra il 1944 ed il 1945, che mi fu resa possibile, nonostante l'affettuosa amicizia che ci legava, solo alla sua morte, quando la vedova decise di costituire, a Vercelli, una fondazione dedicata alla sua cinquantennale attività di fotografo. Nella successione dei fotogrammi[20] si scopre infatti che dapprima viene inscenata una fucilazione a cui partecipano tutti i presenti, compresa Anselmetti Rina 'Jana', la compagna di Regis Luciano 'Negher', che posa impugnando con molta innaturalezza una pistola, probabilmente quella di 'Negher'; nello 'scatto' successivo il gruppo è ritratto mentre si consulta e tra essi si riconosce il finto fucilato; il terzo 'scatto' è quello che corrisponde alla fotografia pubblicata da Pisanò.

Ci siamo volutamente dilungati su queste vicende di immagini simbolo in quanto sono soprattutto esse a porre immediatamente allo storico una questione: la effettiva rispondenza dell'immagine con l'evento.

Non ci si può nascondere, di certo, né la difficoltà a entrare nel merito di tale questione né la reale possibilità di ricostruire la effettiva volontà comunicativa del fotografo. Ci soffermeremo pertanto sulle ipotesi della incerta rispondenza o della non rispondenza dell'immagine con l'evento

Possiamo considerare due tipi di casi: la manipolazione e la ricostruzione.

---

[19] Giorgio Pisanò, *Storia della guerra civile in Italia*, Edizioni FPE, Milano, 1965, vol. 2, p. 824.

[20] Archivio Fondazione "Fotocronisti Baita", Vercelli, sez. Resistenza, roll. 1 (la pellicola è Agfa Isochrom F), ff. 16-18.

Per quanto riguarda il primo tipo gli esempi sono infiniti: gli album fotografici dei regimi totalitari che hanno caratterizzato il Novecento sono fonte inesauribile di questo particolare tipo di materiali. Si va dalla fotografia di Lenin con Trotski, dalla quale in periodo staliniano, questo ultimo personaggio viene espunto, ai ritratti, ripuliti da 'ritocchi' di apparente natura estetica, dei dittatori, da Mussolini a Mao Tse Tung[21]. Ma non solo. La panoramica in 11 tavole dei combattimenti a Roma nel 1849 per la difesa della Repubblica guidata da Mazzini, Armellini, Saffi e Garibaldi sono un tipico esempio di manipolazione avvenuta in un contesto culturale e con finalità politiche notevolmente diverse[22].

Innumerevoli sono anche gli esempi del secondo tipo, prodotti ora per necessità politiche, su precisa commissione dei centri di potere, ora, più banalmente, per esigenze giornalistiche da parte dei fotografi. La fotografia di eventi a sfondo storico è il terreno più fertile per queste particolari produzioni. Si pensi anche semplicemente alle immagini di Giacomo Altobelli relative alla presa di Porta Pia a Roma nel 1870[23], o alla fucilazione in Messico di Massimiliano d'Asburgo nel 1867 ricostruita da Franois Aubert e servita di modello a O. Rios per il suo dipinto conservato al Museo nazionale di storia di Chapultepec nei pressi di Città del Messico. Ed ancora: alle fotografie inglesi della offensiva in Africa settentrionale nel corso della seconda guerra mondiale, di cui si è appreso, a cinquant'anni di distanza, essere state in realtà scattate sulle spiagge britanniche prima ancora dell'inizio delle operazioni militari; ai marines americani che innalzano la bandiera a Iwo Jima nel 1945, fotografati da Joe Rosenthal[24]; al soldato russo che innalza la bandiera sul

---

[21] Una ampia casistica è proposta in Alain Jaubert, *Le commissariat aux archives. Les photos qui falsifient l'histoire*, Paris, Barrault, 1986.

[22] Cfr. Piero Becchetti, *Fotografi e fotografia in Italia 1839-1880*, Quasar, Roma, 1978, pp. 24-27 nonché, al di là del tono semiserio, Ando Gilardi*, La terza verità sul polittico ottico orbicolare eccetera*, in "Phototeca", Milano, a. III, n. 8, settembre 1982, numero monografico Garibaldi, lingualunga, rotte & rutti interessanti.

[23] Cfr. Diego Mormorio, *Il Risorgimento 1848-1870*, Editori Riuniti, Roma, 1998, pp. 180-181.

[24] Cfr. Tedd Thomey, *Immortal images. A personal History of Two Photographers and the Flag Raising on Iwo Jima*, Naval Institute Press, Annapolis (Maryland), 1996.

Reichstag il 2 maggio 1945 fotografato da Evghenij Chaldej[25]; ai "partigiani" della Publifoto sui tetti di Milano alla fine aprile 1945[26]; o ai "falsi" del cadavere di Hitler conservati negli archivi russi. E, per venire più vicino ai nostri giorni, si pensi ad "artificiose emozioni [,di cui] è costellata la storia della fotografia di guerra", quali il carrista siriano morto nel Golan nel 1977 e messo a disposizione dei fotografi per settimane, o i caduti egiziani a cui erano state tolte le scarpe dai soldati israeliani, proprio ad uso dei fotografi, alcuni anni prima, durante la "guerra dei sei giorni"[27].

L'elencazione dunque potrebbe continuare all'infinito, o quasi. A ciascuna di queste immagini corrisponde una storia destinata, nella quasi totalità dei casi, a rendere più complesso e problematico il rapporto tra l'evento e la fotografia che lo 'documenta'.

Qual è il sottile confine tra manipolazione e ricostruzione?

Sarebbe del tutto semplice rispondere con una provocazione visiva: la 'finta Irlanda' e il 'finto Vietnam' realizzati nei primi anni Settanta da Roger Walker, alias Bruno Vidoni, geniale fotoamatore, nelle campagne di Cento, in Emilia[28]. Per "provocazione" culturale proposta dalla rivista fotografica "Photo 13", quelle fotografie furono diffuse come immagini di agenzia e pubblicate per vere da una rivista illustrata che vantava il proprio insuperabile 'fiuto' nel campo del fotogiornalismo.

In realtà il vero problema è costituito dalla fruizione dell'immagine e dal fatto che essa "muta" a seconda di tali fruizioni: se è cioè fotografia o illustrazione a stampa, ad esempio, ed a seconda delle culture visive del luogo e del momento in cui avviene la fruizione.

Proviamo ad analizzare alcuni casi.

---

[25] Cfr. la testimonianza di E. Chaldej in Marina Rossi, *"Quel giorno più lungo dell'anno...". La propaganda in URSS 1941-1945, sta in Propaganda politica e mezzi di comunicazione di massa tra fascismo e democrazia*, a cura di Adolfo Mignemi, Gruppo Abele, Torino, 1995, pp. 268-271.

[26] Cfr. 40 anni di Publifoto, in "Popular photography italiana", Milano, n. 127, marzo 1968 e Vincenzo Carrese, *Un album di fotografie*. Racconti, Milano, 1970.

[27] Cfr. Piero Raffaelli, *AAA morto, ammazzato, fotografato*, in "Fotografia italiana", per. cit., n. 213, aprile 1976.

[28] La vicenda è ben ricostruita in Ando Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, Milano, Feltrinelli, 1976, p. 406-408.

Si è già detto a proposito della fotografia delle giovani ragazze partigiane di Brera, del suo mutare di valore comunicativo nel tempo.

Un analogo esempio è costituito dalla immagine di un gruppo di ebrei rastrellati a Varsavia, nell'aprile-maggio 1943, al centro del quale è un bambino con le mani levate. La fotografia, scattata da un militare tedesco, ci è pervenuta in quanto inclusa nell'allegato fotografico che illustrava il rapporto inviato a Berlino dal Gruppenführer delle SS Jürgen Stroop illustrando le fasi della liquidazione di quel ghetto. Il documento fotografico ebbe divulgazione solo dopo il recupero del rapporto e la sua inclusione tra i materiali degli International Military Trials tenuti a Norimberga contro i criminali nazisti[29]. L'immagine inclusa nel rapporto di Stroop propone un gruppo di donne, uomini e bambini fatti uscire da un edificio ed avviati, con i loro bagagli, da alcuni militari tedeschi verso i campi di concentramento[30]. Un po' come tutte le altre immagini allegate al rapporto – fatta eccezione forse per un'altra, altrettanto nota, in cui si mostra sempre un gruppo di ebrei che avanza con le mani alzate lungo una via, lasciandosi alle spalle edifici in fiamme[31] – la fotografia che stiamo considerando ha un qualche cosa di artificioso: i militari e, sicuramente, una parte dei prigionieri stanno 'posando' per il fotografo. Vi sono comunque al suo interno elementi compositivi di sicura efficacia che, se opportunamente isolati, consentono di enfatizzare un contenuto comunicativo e di costruire una drammaticità, sminuita dalla paziente e rassegnata attesa che il fotografo compia il suo lavoro. Ecco dunque che se ci si accinge a tracciare una breve storia dell'uso di quella fotografia, si va in realtà alla scoperta della nascita di una diversa immagine: la sua riproduzione a stampa, definitasi via via nel tempo, lascia supporre infatti l'esistenza di una fotografia sostanzialmente diversa, tutta concentrata sulla figura simbolica del bambino al centro. Ma la storia dell'immagine non si esaurisce qui. Con la già ricordata crisi di identità dell'immagine fotografica fotogiornalistica – e l'immagine del rapporto Stroop è divenuta

[29] Il documento, catalogato come "Exhibit U.S.A. 275 (1061 – PS)", è stato stampato in fac simile, con prefazionedi Andrzej Wirth, in Es gibit Keinen jŸdischen Wohnbezirk in Warschau mehr, Neuwied – Berlin Spandau – Darmstadt, Hermann Luchterhand Verlag GmbH, 1960.

[30] *Ibid.*, p. 91.

[31] *Ibid.*, p. 84.

tale – anche in questo caso, ancora una volta, come nel caso della foto di Capa scattata in Spagna, nei primi anni Ottanta si è stabilita la precisa identità di quel bambino e la sua sorte[32].

Né più né meno di quanto è accaduto, più di recente, ad immagini quali le fotografie di Jeff Widener scattate a Pechino il 5 maggio 1989, all'uomo che arresta l'avanzata dei carri armati sul Boulevard Cangan, dopo gli scontri in piazza Tienanmen. Oppure, per continuare gli esempi, alle fotografie realizzate da Hocine il 23 settembre 1987 all'ospedale di Zmirli in Algeria a cui è stato assegnato il premio World Press Photo 1987.

Che, si badi bene, è un atteggiamento radicalmente diverso da quello dello storico che si sforza di ricostruire l'evento fotografico che sta dietro alla fotografie. In tutti gli esempi sopra menzionati infatti si è trattato di dare una identità ad un simbolo in quanto tale, ma se quelle immagini non fossero divenute dei simboli non vi sarebbe stato alcun interesse a compiere quel percorso, per fornir loro una dimensione, per renderle più concrete, reali.

Volutamente ci si è soffermati su esempi di immagini non solo molto conosciute ma utilizzate e reiterate nelle riproduzioni in periodici o nei libri, ove vengono proposte, solitamente, come 'documentazione' autentica ma soprattutto come 'sguardo neutrale', poiché proprio questo aspetto d'uso dell'immagine costituisce uno dei nodi metodologici principali e più difficili da superare nel dibattito sulla natura di fonte del documento fotografico.

Allorché l'immagine è divenuta illustrazione a stampa, il suo uso simbolico rischia di costituire il suo stesso contenuto documentale. Può divenire pertanto irrilevante, nella maggior parte dei suoi utilizzi, porre la questione del rapporto tra l'evento e la fotografia.

Gli esempi che abbiamo offerto ci sembrano rispondere in modo inequivocabile al quesito.

Vi è poi il problema dello stratificarsi della memoria e del mutare delle modalità della visione.

Cosa accade con la fotografia? Si è già fatto cenno a questo tipo di problematica parlando a proposito della fotografia scattata da Robert Capa in Spagna e di quella del bambino del ghetto di Varsavia, immagini molto

---

[32] Furio Colombo, *Quel bambino del ghetto di Varsavia*, in "La Stampa", Torino, a. CXVI, n. 106, 23 maggio 1982.

note e che sono state imposte alla cultura visiva del mondo intero. Ogni area culturale omogenea ha tuttavia propri percorsi, proprie immagini-simbolo ed anche proprie modalità di visione.

Basta entrare – per fare una esempio – nelle collezioni storiche dell'Imperial War Museum di Londra o in quelle dell'Hothel des Invalides a Parigi e soffermarsi sulle immagini fotografiche elette a rappresentare la 'campagna d'Italia' degli eserciti Alleati nel corso della seconda guerra mondiale. Un italiano si vede proposte, nel primo caso, suggestive riprese di una liberazione molto meno caratterizzata dalla presenza dei militari americani di quanto solitamente si è portati a credere – in ragione delle immagini assunte a simbolo di quella vicenda: si pensi al contadino siciliano che fornisce indicazioni ad un militare fotografato da Robert Capa, o ai due soldati che, alle porte di Roma, trasferiscono il cartello stradale con il nome della città – e scopre, inoltre, la presenza di fotografie, in molti casi di grande intensità, dedicate alla attività delle formazioni partigiane. Nel secondo caso invece, con sgomento, si vede proposte una rappresentazione di eventi in cui domina, come d'altro canto fu, la presenza delle truppe indigene reclutate in territori coloniali e una geografia di tale "presenza" che corrisponde alla mappa delle violenze nei confronti della popolazione civile, in particolare delle donne, per le quali allora venne coniato il neologismo 'marocchinate', le cui dolorose pagine di storia che fanno da sfondo al romanzo di Moravia 'La ciociara'.

Ma un esempio significativo ed emblematico dello stratificarsi della memoria e del mutare nel tempo delle modalità di visione all'interno di un'area culturale omogenea rimangono le fotografie sulla ritirata, nell'inverno 1942-1943, delle truppe italiane in Russia scattate dai tenenti Roberto Cacchi, Gianfranco Ucelli, Arturo Vita e dall'artigliere Alfredo Nicolini, tutti delle truppe alpine. Oggi le loro immagini, costituiscono, nell'immaginario collettivo nazionale italiano le fotografie-simbolo di quella vicenda e, più in generale, di tutte le operazioni militari sul fronte russo nel corso della seconda guerra mondiale; è inoltre convinzione generalizzata che tale emblematizzazione risalga all'evento stesso. In realtà benché qualche fotogramma fosse già stato pubblicato intorno alla metà degli anni Cinquanta, si dovette attendere ancora almeno un decennio perché quelle drammatiche immagini fossero con serenità associate all'evento, perché, al tempo stesso, venissero accantonate se non definitivamente rimosse dalla

memoria le fotografie ufficiali prodotte dagli operatori militari e dell'Istituto Luce – ridondanti di sentinelle adeguatamente impellicciate nell'inverno russo, di bersaglieri all'assalto di fabbriche i fiamme e di cavalleggeri alla carica nelle steppe cosacche – che avevano per due decenni impedito di fare i conti con la guerra di aggressione fascista, tragicamente conclusasi con una disfatta militare senza precedenti.

La comparsa ufficiale delle immagini di Cacchi, Ucelli, Vita, Nicolini e altri si ebbe nel 1968 con la pubblicazione del volume Dal Don a Nikolajewka, promossa dalla Galleria "Il diaframma" di Milano e realizzata in collaborazione con l'Associazione Nazionale Alpini. Per la prima volta, a distanza di venticinque anni, le sconvolgenti immagini della tragedia dell'Armir venivano proposte al di fuori della cornice ideologica e dei temi che avevano caratterizzato il decennio più duro della "guerra fredda". L'opera "immane" e spesso "inconsapevole" di quelle "Leica di ghiaccio", come le definì" Ando Gilardi nell'introduzione al volume, ripresa e ripetuta in innumerevoli pubblicazioni si fissò da allora in modo indelebile nella memoria visiva degli italiani. Ma è utile rilevare anche un fatto singolarissimo. Molte di quelle drammatiche immagini delle colonne di alpini in marcia nella neve erano state scattate con pellicola a colori da Roberto Cacchi[33]: ebbene, nessuna di tali riprese viene riproposta di norma in tale forma, preferendosi la "drammatizzazione" ed i "contrasti" offerti dalla loro versione in bianco e nero.

A ulteriore sottolineatura di questa singolare modalità della visione va rammentato che tra le fotografie a colori scattate da Cacchi ve ne erano anche alcune, riprese durante il viaggio ferroviario di rientro in Italia, che mostravano un trasporto, proveniente dalla Francia, di prigionieri, molto probabilmente ebrei, diretti ai campi di sterminio[34]. Si tratta, è quasi certo, dell'unica documentazione fotografica realizzata con pellicola a colori pervenutaci relativa a questo particolare tipo di eventi. Va rilevata tuttavia l'assoluta indifferenza verso tale unicità, preferendosi la riproduzione in bianco e nero delle stesse immagini. Ed a tal proposito

[33] Cfr. *Dal Don a Nikolajewka*, Milano, Il Diaframma, 1968, pp. 53, 56-57, 60.

[34] Cfr. ibid., pp. 58-59, il volume però, per ragioni editoriali, le riproduce in bianco e nero.

come non richiamare anche le note ragioni addotte dal regista Steven Spielberg alla scelta di girare in bianco e nero il film Schindler's List[35].

Quali risposte attende oggi la fotografia dagli storici?

Sinteticamente possiamo richiamare tre aspetti in particolare:

- la definizione di standard di conservazione e catalogazione
- la definizione di standard di duplicazione
- la definizione di standard di edizione che devono essere fatti propri sia dagli archivi sia dagli editori

Il primo aspetto attiene problematiche di carattere squisitamente tecnico che non sta a queste considerazioni affrontare direttamente. Diverso il caso del secondo e terzo aspetto.

La struttura che conserva il documento deve tutelarlo facendosi carico di offrire a chi lo consulta tutti gli strumenti utili al suo studio.

Tali strumenti includono in particolare il "diritto" del documento fotografico ad essere riprodotto, "duplicato", rispettando tutti i suoi caratteri formali, né più né meno, di quanto avviene per la "duplicazione" di qualsivoglia documento tradizionale. Chi si permetterebbe di fornire la duplicazione di un testo manoscritto o dattiloscritto mutilandone volutamente delle parti? Per quale ragione può ritenersi invece legittimo procedere alla stampa di un negativo fotografico o alla riproduzione di un positivo prefigurando il "taglio" di una porzione di immagine per rientrare negli standard del formato carta o per evitare la poco estetica presenza dei margini originali dell'immagine? La risposta è ovvia, la pratica consueta negli archivi e in particolare in quelli delle agenzie fotografiche va tuttavia in diversa direzione.

La struttura che conserva il documento, poi, deve essere in grado di fornire in modo semplificato gli elementi essenziali che compongono la schedatura descrittiva completa – quella prevista per l'edizione critica, tanto

---

[35] Spielberg, per altro, nel realizzare il film ha studiato con attenzione il materiale fotografico che ha volutamente "citato" nel corso delle riprese. Analogo comportamento ha tenuto nel più recente Saving Private Ryan ove i reportage di Robert Capa dalla Normandia sono puntualmente richiamati anche nella ricostruzione del più modesto ambiente.

Sul tema della "citazione" fotografica in campo cinematografico ci sia consentito anche richiamare, a proposito delle immagini sulla lotta di resistenza armata in Italia intorno alle quali ci si è soffermati nel testo, lo scrupolo di documentazione che evidenzia l'altrettanto recente film di Daniele Luchetti, I piccoli maestri.

per intenderci – in modo tale da poterli inserire in didascalia, in forma essenziale, senza elementi di linguaggio settoriale, fatta eccezione per il ricorso a forme di abbreviazione universalmente riconosciute e comuni[36].

Ma, come ci si è sforzati di mostrare nel percorso fin qui seguito, è in primo luogo dall'accettazione delle forme del linguaggio fotografico e delle sue specificità, quindi al tempo stesso dalla capacità di indagare i limiti delle sue potenzialità, che dipende la reale assunzione della fotografia nel novero delle fonti principali per il lavoro storiografico sul mondo contemporaneo.

Il cammino ancora da percorrere non è breve.

---

[36] Quali sono questi elementi essenziali? Lo schema è il seguente: autore, luogo, data, specificità tecniche, integrità o meno della citazione, archivio di conservazione della copia utilizzata. Ma chiariamo meglio alcuni di questi elementi.

Per specificità tecniche si deve intendere l'indicazione se il materiale originale è in bianco e nero o in colore, se si tratta di positivo oppure di un negativo, se è diapositiva o altro. Questa indicazione diventa imprescindibile soprattutto nel caso di utilizzo di negativo e in assenza di stampa positiva. Deve essere chiaro cioé che chi pubblica la stampa dell'immagine ha compiuto delle scelte (inquadratura, particolari tonalità ecc. che non è detto sarebbero state scelte dal fotografo autore del negativo. Parimenti è importante segnalare se la copia utilizzata è un originale o a sua volta è una copia duplicata.

La segnalazione della integrità o meno della citazione può essere ottenuta ricorrendo semplicemente all'uso di abbreviazioni, ad esempio dett. oppure part.

III PARTE
ALCUNE TESTIMONIANZE SUI PROBLEMI DEL FOTOGIORNALISMO

PREMESSA

Gianfranco Bettetini

Questo convegno è interpretabile come un segno di consapevolezza nei confronti delle trasformazioni che in questi anni hanno segnato il tradizionale rapporto tra informazione, fotografia e giornalismo, e non solo in Italia. Si tratta di trasformazioni che hanno da una parte il valore di una vera e propria crisi, se le osserviamo nell'ottica storica del fotogiornalismo, ma che nascondono dall'altra parte un carattere paradossale: forse mai come oggi i giornali, i rotocalchi sono ricchi di immagini fotografiche; mai come oggi la foto ha costituito un elemento linguistico imprescindibile del discorso sociale non solo a carattere informativo.

Come ogni momento di crisi, questa situazione determina una maggiore capacità di giudizio, soprattutto in merito ad alcune questioni etiche e deontologiche che si affacciano con particolare evidenza nel panorama mutato.

Vale la pena indicare le grandi trasformazioni intervenute nel contesto informativo che hanno modificato le regole del gioco fotografico: da una parte c'è infatti la modificazione di quotidiani e settimanali, che reagiscono al potere informativo della televisione e alla crisi dell'editoria mediante una sorta di gonfiatura artificiosa dei loro prodotti: fenomeni molto diversi, che vanno dalla notissima televisivizzazione dei quotidiani ai meccanismi di tematizzazione delle notizie attraverso le regole di impaginazione, all'inserimento di supplementi settimanali che sta mettendo in crisi gli stessi periodici, all'invasione dei gadgets, alla moltiplicazione della foliazione in funzione prevalentemente pubblicitaria, all'estensione che stanno assumendo le tematiche leggere, alla moltiplicazione dei gossip dello spettacolo televisivo: tutte queste cose hanno come effetto immediato una specie di spettacolarizzazione della pagina tipografica che si avvale ampiamente del supporto fotografico, ma che richiede anche un tipo specifico di fotografia e disegna un uso della foto che potremmo definire 'televisivo': ricorso all'archivio, immagini puramente accessorie, un certo qual grado di

arbitrarietà, spesso notevole, ricerca dell'effetto a tutti i costi. Dall'altra parte, sul versante tecnologico, di cui bisogna tenere conto, le trasformazioni imposte dall'informatica e dalla telematica hanno modificato non solo le routine di produzione dei giornali, e quindi la ricerca e la selezione delle notizie, ma anche lo statuto stesso dell'immagine fotografica: la digitalizzazione della foto sta realizzando a posteriori il fine di agevolarne la trasmissione sulle autostrade informatiche, ma può essere utilizzata anche a priori, nella fase stessa di ripresa, e infatti finisce per incidere in modo decisivo su quelle caratteristiche che facevano della fotografia un medium dotato di un rapporto privilegiato con la realtà, socialmente riconosciuto e attestato.

Si tratta di trasformazioni tecnologiche, produttive e di mercato ricche di conseguenze sul terreno etico e deontologico. Con una terminologia più precisa potremmo far riferimento alla dimensione pragmatica, cioè all'uso che il fruitore fa della foto nel momento in cui essa entra a far parte di un testo complesso quale è la pagina di un quotidiano o settimanale. E dal punto di vista pragmatico sappiamo come qualunque atto di comunicazione sia dotato di una componente di azione – l'immagine non si limita solo a dire qualcosa, ma anche fa qualcosa – e così ottiene un certo effetto che va al di là dell'oggetto rappresentato.

Proprio nel caso della rappresentazione queste componenti occupano uno spazio determinante: a differenza della parola, la foto mette in scena un'azione, come cinema e tv, che precede un dire, e costituisce a sua volta un dire destinato ad agire sul fruitore.

Tale distinzione può apparire una sottigliezza teorica, ma ha invece delle conseguenze: implica una modellizzazione forte delle azioni rappresentate e dunque una necessaria dimensione di commento nei confronti di ciò che si rappresenta, che accompagna l'immagine stessa dal momento dello scatto e delle operazioni indispensabili alla sua realizzazione.

In secondo luogo ci aiuta a ricordare che un'azione fotografata possiede un suo significato e una sua forza d'azione interna alla porzione reale di mondo documentata, che insieme contribuiscono alla produzione di senso del testo complessivo e alla definizione del livello dell'azione del testo stesso, stampato e fotografato, e caratterizza così l'intera pagina, perché si pongono nei confronti del lettore come atti, di testimonianza, di denuncia, di documentazione.

Non possiamo dimenticare che la dimensione referenziale, cioè il rapporto tra la fotografia e la realtà rappresentata, e la forza veridittiva, nel senso di dire il vero anche se non è vero, possono essere usate per mentire, commentare, minacciare secondo modalità sostanzialmente autonome da quelle che hanno governato la realtà e la sua ripresa fotografica. Tanto l'uso di una didascalia divergente dai fatti realmente rappresentati quanto l'utilizzo di immagini scattate in situazioni specifiche all'interno di un contesto radicalmente diverso, possono essere così facili strumenti di falsificazione o di manipolazione della informazione, che pure proprio per il riferimento implicito dato per scontato come patto tra chi fa, produce il giornale e chi lo legge, tende a darsi come particolarmente credibile. In modo analogo l'uso fortemente commentativo dell'immagine fotografica, spesso manipolata in buona fede, con fotomontaggi, può assumere valenze espressive o di costrizione per chi la vede, che si fanno veicolo di un'emotività a volte inavvertita in virtù di una percezione puramente referenziale dell'immagine stessa, evidentemente inadeguata e fuorviata rispetto all'intenzionalità commentativa di chi ha inserito la fotografia.

Ancora a proposito della dimensione commentativa, ancorata verbalmente a notizie riguardanti fatti di cronaca, scoperte scientifiche e così via, sembra particolarmente problematico l'uso invalso recentemente di accompagnare queste notizie con immagini relative a testi di fiction, associabili a quanto si scrive in modo diretto. Questo è una riprova della capacità della foto di funzionare come chiave interpretativa, non solo come illustrazione di un determinato testo verbale: mobilitare l'immaginario narrativo cinematografico o televisivo del lettore significa proiettare la notizia su uno schermo già gravido di valori, di chiusure di senso; equivale a dare al personaggio di cronaca il volto del mito, implica una serie di interpretazioni, tacite ma potenti, suggerite al lettore come preferenziali per valutare il fatto presentato.

D'altra parte che con la foto si possa ingannare è una lezione antica, e non vale la pena di citare gli innumerevoli falsi fotografici che costituiscono oggetto di lavoro per gli storici di ogni paese. Sembra però utile sottolineare come sul piano tecnologico la digitalizzazione porti con se' un aggiornamento sostanziale del problema: se è possibile individuare la manipolazione di un originale fotografico, le tecnologie informatiche applicate alle immagini hanno dissolto la nozione stessa di originale; il fatto

che l'immagine elettronica faccia riferimento a sé stessa, sia autoreferenziale, fa sì che il modello matematico alla base dell'immagine possa essere modificato, riscritto in ordine alla produzione di un immagine di superficie che possiede le stesse caratteristiche di quella prodotta. Siamo di fronte a veri e propri simulacri. Ne deriva non solo la possibilità di mentire meglio, cioè con un grado di perfezione della simulazione inarrivato dalle tecniche fotografiche precedenti, ma soprattutto una connessione di statuti che rende l'immagine fotografica incredibile, o credibile secondo una logica di pubblica opinione, secondo una retorica, entro un universo discorsivo verosimile. Un caso per tutti è quello delle riviste scientifiche o naturaliste, che hanno deciso di corredare le loro splendide immagini con una legenda atta a dichiarare al proprio lettore il grado di manipolazione informatica cui è stata sottoposta ciascuna foto.

Infine, dal punto di vista etico, non è possibile trascurare gli oggetti dello scatto fotografico: tentando di evitare sia indignazioni, sia facili assoluzioni, credo sia giusto e doveroso interrogarsi sul limite al quale deve fermarsi non solo la macchina fotografica, ma prima ancora la nostra ansia di vedere e di mostrare. Non si tratta solo del fatto che esistono aspetti della vicenda umana che richiedono un rispetto incompatibile con la prassi stessa di produrre immagini e con la loro distribuzione presso il grande pubblico, ma si tratta anche di una riflessione più ampia sulla pretesa di dare corpo a un super occhio, a un occhio ciclopico, che governa l'ordine del visibile confondendolo con l'ordine del reale. Rinforzata indefinitivamente dalle risorse delle nuove tecnologie, soprattutto quelle on-line, questa capacità di vedere si rivela potenzialmente globale, ubiqua, potenzialmente in grado anche di far saltare i fotoreporter in quanto mediatori indispensabili del sapere e della informazione.

IL RUOLO DEL FOTOGRAFO E DELLE AGENZIE IN RELAZIONE AL MERCATO EDITORIALE

Roberto Koch

Uno dei problemi principali in Italia è la mancanza di attenzione da parte delle istituzioni nei riguardi della fotografia; è da qui che nascono una serie di problemi che fanno parte della nostra realtà quotidiana. Oltre all'assenza di istituzioni, di musei, di archivi organizzati, manca una formazione professionale del fotoreporter: il fotografo non ha bisogno di per sé di una formazione, mentre il fotoreporter, essendo delegato alla produzione di un'informazione destinata al grande pubblico, deve avere la possibilità di seguire un corso professionale.

I problemi del fotogiornalismo italiano e internazionale sono i problemi del giornalismo. La produzione di immagini fotografiche all'interno dell'informazione giornalistica risente di un processo evolutivo in corso che trae le sue origini da un lato dal grande impatto che la tv ha prodotto nella diffusione dell'informazione, costringendo i giornali a ripensare ai propri ruoli e dall'altro alla trasformazione che le proprietà dei giornali hanno subito, essendo via via divenute società a livello multinazionale che non hanno l'editoria o il giornalismo come prima delle loro funzioni, ma che in gran parte traggono dallo spettacolo e dall'intrattenimento la loro ragione di esistere.

Come tutte le trasformazioni in corso, ci sono lati positivi e negativi: c'è un grande problema relativamente all'identità dei giornali, e più specificamente all'identità dei fotografi che lavorano con essi. Antonio Polito, vicedirettore di "Repubblica", ha raccontato come all'interno del suo giornale la scelta di utilizzare il colore per la prima pagina fosse dettata non solo dalla necessità di trasmettere al loro pubblico una novità forte nella comunicazione, un ripensamento del progetto del giornale, ma anche alla possibilità di rafforzare l'uso della foto in prima pagina, poiché le trasformazioni in atto avevano allontanato i giornalisti dalla realtà, trasformando "Repubblica" in un giornale di opinione lontano dai fatti, e

proprio attraverso la fotografia volevano riavvicinarsi alla realtà. Tuttavia non è stato assunto alcun fotografo: quando nel giornalismo italiano si parla di fotografia, se ne parla con una certa approssimazione.

Credo ci sia un problema particolare nel nostro paese, la nostra cultura è profondamente umanistica, e sembra che per questo tutti coloro che si servono di una tecnica per la loro professione vengano considerati parte di una categoria inferiore.

I grandi protagonisti del giornalismo italiano non hanno mai tenuto conto della necessità di utilizzare o rafforzare la loro scrittura con il lavoro di un fotoreporter accanto a loro, cosa che invece è avvenuta e avviene negli altri paesi. Da Steinbeck e Capa, a Hemingway, è una storia continua di rapporti tra grandi giornalisti e fotografi che lavoravano in coppia. In Italia, per il predominio della parola e per l'immagine del fotoreporter che si caratterizzava come una presenza un po' buffa, a causa forse questa montagna di apparecchiature con cui siamo costretti a muoverci, rendeva tutto questo agli occhi dei giornalisti un pregiudizio tecnico che sembra ancora difficile da rimuovere. I giornali italiani sono diretti da direttori invidiati da tutto il mondo per alcune capacità molto spiccate che li rendono capaci di gestire il loro prodotto sia sul piano giornalistico che su quello commerciale, di marketing e al tempo stesso capace di dialogare con la proprietà e il resto delle funzioni che i giornali sembrano aver scelto di avere, come quella di offrire gadget che aiutino a vendere.

Ma questi direttori sono quasi tutti poco competenti sul piano dell'immagine: non hanno bisogno di avere una cultura specifica sul piano fotografico. Non è così per quanto riguarda la grafica, il cui ruolo ha portato a una composizione più semplice, snella, lineare per avvicinarsi di più ai lettori. Credo che viviamo senza dubbio in un periodo di forte disagio dell'informazione; il cosiddetto *infotaintment*, cioè l'intrattenimento che si fa informazione, sembra dominare in qualche maniera il panorama editoriale del nostro paese e non soltanto. La fotografia non ne è esente: la copertina dell'Espresso di questa settimana non è stata decisa dalla redazione, ma dalla Pirelli che ogni anno fa un calendario e decide quando, come e perché affidare a un certo giornale il servizio di copertina. Non è un caso unico: un esempio, in questo senso è tutta la vicenda di Versace: decine di copertine realizzate con Avedon, De

Marchellier e altri grandi fotografi che hanno reso possibile a una grande società di imporre nelle copertine dei giornali – e non parliamo solo di "Panorama", "L'Espresso" "Sette" e "Venerdì", ma anche di "Stern", "Paris Match", "Time", di poter imporre copertine quando e come volevano. È interessante a questo proposito ciò che mi ha raccontato l'art director di "Stern": nel momento in cui gli viene proposta una cosa del genere il suo ragionamento non è solo funzionale. Noi non discutiamo, diceva il giornalista di 'Stern', se questa foto va bene o no per la nostra copertina, o per lo meno ne discutiamo dopo, ma il vero problema è: che prima di questo possiamo permetterci che qualcun altro al posto nostro vada in copertina con quest'immagine? Dato che la risposta è sempre no, a quel punto la scelta è obbligata. Per inciso, queste fotografie di forte appeal sul pubblico, capaci di attirare lettori venivano offerte gratuitamente, alla sola condizione che il produttore della foto, sia essa del calendario Pirelli o di Elton John che posa da donna per Avedon con vestiti Versace compaia con in copertina il nome di chi l'ha prodotta, quindi pubblicità non occulta, ma al contrario dichiarata.

Vorrei aggiungere alcune riflessioni sull'ultimo periodo: intanto una buona notizia: a fronte di una serie di rivelazioni di falsi storici sul piano fotografico, finalmente possiamo smontare un'accusa di falsità almeno relativamente alla foto del miliziano di Robert Capa: tanti giornali continuano ad affermare che uno dei grandi miti del fotogiornalismo, la foto del miliziano di Capa, fatta nella guerra di Spagna, momento centrale in cui il fotoreportage ha potuto esprimere fino in fondo le proprie potenzialità iniziando l'era della comunicazione visiva e di massa, la foto non è un falso, è un vero documento: il miliziano è morto esattamente in quella posizione sul fronte di Cordova della guerra di Spagna, si chiama Frederico Garrel Borcia, ed è stata documentata la sua storia e le immagini che lo ritraggono sia prima della guerra civile che in battaglia da due giornalisti che hanno voluto andare a fondo nella vicenda.

Per quel che riguarda il ruolo della fotografia nell'informazione internazionale, soprattutto come segno forte dei passaggi storici a cui siamo intervenuti, sembra interessante notare come "Le Monde", giornale che basava la sua grande autorevolezza non solo nella quantità degli inviati che metteva in campo sulla politica estera, con pagine e pagine dedicate ai problemi dell'Asia, dell'Africa, dell'Europa e in

generale a uno sguardo molto attento e profondo sull'attualità internazionale, ma anche sul fatto ad esempio di non pubblicare delle fotografie, ha cominciato a fare entrare le foto nel proprio settore di cultura della terza pagina, e a un certo punto l'ha utilizzata a fondo, come quando incaricò alcuni fotografi di seguire in esclusiva per "Le Monde" la campagna presidenziale in Francia pubblicando intere pagine di foto. Oggi "Le Monde" ha iniziato una serie di pubblicazioni dedicate alle foto che hanno cambiato il nostro secolo: la prima è la foto di Riboud, la donna che durante una manifestazione contro la guerra in Vietnam offre dei fiori a dei militari coi fucili spianati, è stata poi pubblicata la foto di Marianna, la ragazza con la bandiera francese del maggio'68, la foto di Armstrong sulla luna eccetera.

Credo ci sia un andare avanti e indietro nell'informazione relativamente al ruolo che il fotogiornalismo deve avere. Questo si riflette anche in Italia: la situazione è piena di luci ed ombre. Strutturalmente la situazione dei giornali italiani rende difficile la produzione di grandi lavori fotogiornalistici, proprio per l'assenza di una intenzione dichiarata di volersi servire di questo linguaggio e di dotarsi dei mezzi propri, il primo dei quali è l'assunzione di alcuni fotografi che lavorino in esclusiva per quel giornale, e come conseguenza di questo, la creazione di una redazione fotografica al proprio interno con ruoli, competenze e funzioni che siano rispondenti a quelli di un vero e proprio servizio all'interno del giornale.

Questa situazione, è evidenziata da un aspetto fortemente simbolico: quando ho cominciato questo mestiere, la regola principale che guidava tutto il nostro operato è che facendo informazione si ha una certa data di uscita del giornale cui corrisponde una data di chiusura, entro la quale bisogna arrivare con le immagini più fresche, più recenti in modo da rendere il giornale più vicino ai fatti, più aggiornato: da qui lo studio sulle trasmissioni, le tecniche più veloci, il selezionare un minor numero di foto per arrivare a raggiungere l'ultimo tempo utile per poter inserire una foto nel giornale era uno dei principi guida nel nostro lavoro; oggi ci si sente rispondere dai giornali: "scusa, siamo in chiusura, risentiamoci domani". La chiusura diventa il momento in cui si possono mettere insieme tutti gli elementi che possono portare alla produzione del giornale, ma non ha più un riferimento temporale con la realtà esterna,

cioè non è più legata a che cosa sta succedendo e a come e quando possiamo inserirlo. Dal punto di vista di chi dialoga coi giornali questo sembra un leit motiv continuo. Ciò deriva da una crisi attuale dei giornali che non sanno ancora come reagire rispetto al ruolo della tv che ha sostituito integralmente il fotogiornalismo sul piano dell'immediatezza nella comunicazione, ma non potrà mai sostituirlo nel piano dell'approfondimento e della sua capacità di identificare un evento con una singola o poche immagini; al contrario penso che la tv possa essere un mezzo per vedere le fotografie invece che un mezzo che combatte contro le fotografie.

In questa situazione in cui i giornali non hanno trovato il modo di controbattere alla tv e sono proprietà di grandi strutture di comunicazione e spettacolo (come la Warner Bros per quel che riguarda "Time"), è ovvio che i fotografi e le agenzie all'interno dei giornali sono stati costretti a ridisegnare le loro funzioni e a cercare da un lato altri spazi per non rinunciare alla loro funzione primaria, cioè quella di continuare a produrre foto che raccontino gli eventi del nostro tempo, e dall'altra a modificare e a trovare idee che possano migliorare il loro rapporto coi giornali. La situazione italiana delle agenzie è stata negli anni'80 fortemente caratterizzata dalla necessità di offrire a un mercato editoriale molto ricco, un'offerta di foto che venivano totalmente dall'estero.

Ora credo che le cose siano un po' cambiate: c'è stato nel corso degli ultimi quattro o cinque anni un ciclo alto che dovrebbe essere sfruttato per provocare cambiamenti strutturali. C'è indubbiamente da parte dei giornali, per enfatizzare alcuni elementi che possono differenziarne l'offerta rispetto alla tv, la possibilità di sfruttare la foto giornalistica per enfatizzare parte di quel ruolo di cui i quotidiani sono alla ricerca, ed è evidente che gli spazi offerti alla pubblicazione di reportage approfonditi, di inchieste sono più ampi che alcuni anni fa. Come si pongono i fotografi in questo periodo? Credo ci siano grosse responsabilità dei fotografi nella storia del fotogiornalismo italiano, e ci siano grandi scelte coraggiose di alcune persone che stanno provocando cambiamenti importanti.

Una delle responsabilità è il forte senso di individualismo: il fotoreporter italiano ha sempre vissuto in una logica per cui la propria affermazione non passava attraverso il riconoscimento professionale di

altri colleghi, ma si doveva servire della non affermazione degli altri. Questo ha provocato nel tempo lo sfascio di alcune agenzie che per mancanza di un progetto che identificasse come gruppo i singoli fotografi, hanno vissuto nel mercato delle difficoltà poi decisive per la loro chiusura. Il fotogiornalismo italiano non può crescere se i principali protagonisti di questo lavoro non si riuniscono e affrontano insieme i loro problemi, non si riconoscono come categoria. C'è poi un'approssimazione nel modo di lavorare: la logica principale è quella di vendere, non quella di fornire un prodotto che corrisponda al proprio modo di interpretare l'evento. C'è poi una scarsa consapevolezza sul ruolo e le funzioni del fotogiornalista: la crisi dei giornali ha prodotto una certa insicurezza nei fotografi che trovandosi a documentare gli eventi sembrano non rendersi più conto della funzione importante che hanno, come mediatori tra un grande pubblico e un evento, e quindi necessariamente rispettosi di un codice di comportamento che devono darsi.

Le accuse contro i fotografi lanciate relativamente alla morte di Diana in Francia: una cosa particolarmente fastidiosa, oltre al fatto di aver ancora una volta enfatizzato la figura folcloristica del paparazzo, che è l'unico tipo di fotografo di cui i giornalisti italiani si sono occupati a fondo, è che all'interno di una situazione difficile per alcune agenzie e per alcuni reporter coinvolti, si siano sentite alcune dichiarazioni che non fanno trasparire quali sono i veri problemi di questo momento: Jacques Langevin, che spesso si è trovato a documentare situazioni di guerra e che aveva ben poco a che fare con quella situazione di cronaca rosa, essendo stato fermato dalla polizia, è stato utilizzato da fotografi e giornali per affermare il fatto che era stato arrestata una persona senza sapere neppure chi era. Appena rilasciato, sotto una forte pressione della propria agenzia che doveva giustificare alle altre grandi star di cui aveva la copertura di essere totalmente estranea a quel tipo di informazione, lui dichiarò alla CNN che i fotografi che fanno questo mestiere sono dei potenziali assassini, e tutto ciò non contribuisce ad un chiarimento.

C'è oggi una nuova modalità di lavoro che i fotoreporter hanno scelto: laddove gli spazi dei giornali si sono ristretti, laddove la possibilità di svolgere la propria funzione di cronista della nostra epoca sembra in pericolo nei suoi interlocutori naturali che non aiutano più a produrre questi servizi, alcuni fotoreporter hanno scelto strade più difficili, lunghe

e impegnative: si sono avviati lungo un percorso progettuale più lungo, autonomo, che nasce dalla necessità di documentare le cose del nostro mondo, e che li impegna in progetti legati a varie tappe che si svolgono nel corso di alcuni anni, e che hanno la finalità della creazione di un vero e proprio corpo di immagini legate agli eventi, un discorso complessivo su di un determinato argomento.

Questa tendenza ha avuto il suo principale iniziatore in Salgado, nel progetto sul lavoro dell'uomo, ma ha anche come protagonisti alcuni italiani: Francesco Zizola nel 1997, non a caso, ha avuto il massimo riconoscimento del fotogiornalismo internazionale con il World Press Photo. È un segno di un parziale cambiamento in meglio. Molti fotografi hanno ritrovato in sé stessi la capacità progettuale che i giornali negano; questo significa poter seguire gli eventi e distribuirli immediatamente nel mercato italiano e internazionale, e al tempo stesso raccoglierli e conservarli creando un lavoro che vada ad aggiungersi ad altri precedenti e che costituisca un vero e proprio corpus di immagini che possa servire anche come memoria storica. In passato i periodici avevano abbandonato la fotografia di quotidianità: le vere immagini di costume della società italiana, che erano uno degli elementi centrali del rotocalco, del periodico erano sparite.

Ma i fotografi hanno continuato a fare quelle foto, convinti della la loro funzione sia quella di raccontare attraverso la macchina fotografica gli eventi del nostro tempo, assicurando così la possibilità che questo lavoro produca immagini la cui giustificazione economica verrà risolta successivamente quando chi deve usufruirne si renderà conto delle necessità di queste immagini. C'è una continua richiesta di foto che raccontano l'Italia, quasi mai commissionate da giornali, ma che nascono dalla progettualità personale o da altri interlocutori al di fuori del mondo dei giornali. Credo che questa sia la via d'uscita del fotogiornalismo in questo momento: fare in modo che si crei un dialogo tra tutti i protagonisti e provocare così cambiamenti strutturali all'interno dei giornali. È inoltre necessaria una revisione della legge sui diritti d'autore per adeguarla alla normativa europea. Il fotoreporter inoltre deve assumersi il compito di documentare attraverso le foto gli eventi del proprio tempo dal momento che i giornali sembrano avere smarrito questa funzione.

L'EDITORIA DI SETTORE

Federico Motta

Parlerò più come editore in proprio che come Presidente dell'Associazione italiana editori. Quando si discute di editoria e fotografia è difficile presentare l'idea di categoria. Più che altro ci sono situazioni particolari che nel tempo hanno fatto sì che alcuni editori si siano poi dedicati a pubblicare volumi di fotografia. Bisogna poi distinguere tra quello che è il problema dell'editoria in Italia e quello dei paesi a noi vicini, soprattutto per quanto riguarda i libri: Francia, Germania, Inghilterra, Usa e Giappone. Sono situazioni così contrastanti tra loro che meritano un momento di attenzione. Inoltre parlare di editoria e fotografia in senso stretto non ha molto senso, perché l'editore di libri di fotografia non esiste se non è intrinsecamente collegato con tutto quello che è fotografia e fotografi.

2° punto: l'Italia vive un momento particolare, perché la foto nel nostro Paese non ha ancora avuto un riconoscimento e uno sviluppo come in altri paesi: la Francia ad esempio ha fatto della foto uno dei motivi principali di un certo tipo di sviluppo culturale; ha delle istituzioni pubbliche che sono adibite esclusivamente alla conservazione e alla divulgazione del patrimonio fotografico, e organizza una serie di manifestazioni, sempre appoggiate da istituzioni pubbliche, di grande rilevanza. In Germania e negli Usa c'è invece una presenza più di tipo museale: i musei dedicano risorse, spazi e attenzione alla foto con grandi operazioni collegate. L'Inghilterra ha una situazione più mista, dove il privato è più presente, ma esiste anche un mercato interessante. In Italia oggi ci sono solo dei privati, dei singoli, che si interessano di foto, ma non sono aiutati delle istituzioni. Uno dei problemi in Italia è la dispersione degli archivi, o il loro degrado. Esistono oggi molti archivi che stanno degradandosi a livello di materiale: i costi sono alti, subentrano spesso gli eredi, queste cose non vengono valutate nella loro giusta importanza, non c'è un intervento dello Stato, non esistono corsi di laurea per la

fotografia, non esistono scuole, né un museo che le conceda uno spazio. Perciò diventa problematico operare in un settore di questo tipo, perché ai privati non si può chiedere cose di competenza delle istituzioni.

Perché allora uno pubblica libri di foto? le ragioni sono varie: ci sono ragioni personali, storiche, alcune volte di convenienza. Di editori di foto, in effetti, nel mondo non ce ne sono più di dieci o dodici: pochi operatori si dedicano metodicamente a questo tipo di attività editoriale, e soprattutto vengono supportate nelle altre parti da movimenti di sviluppo.

In Italia non sono molti e vi sono situazioni variegate: ad esempio noi oggi abbiamo un nutrito catalogo di foto, con prodotti molto eterogenei tra loro. In Motta il catalogo di foto è nato banalmente: nel 1989 compivamo 60 anni, e mio nonno, il fondatore della casa editrice, è stato un fotografo negli anni '20, e questa sua passione e professione l'aveva portata nell'ambito della tecnica della riproduzione a colori, tant'è vero che è stato uno dei primi a produrre le quadricomie in Italia. Volevamo celebrare quella ricorrenza, ma non trovavamo un'idea intelligente, finché col Comune di Milano si è prospettata la possibilità di organizzare e sponsorizzare la mostra di Ugo Mulas. Abbiamo prodotto il catalogo e abbiamo cominciato a ragionarci sopra trasferendo delle idee originali di mio nonno. Abbiamo cominciato a capire il settore, le regole che lo dominano, gli equilibri che esistono tra produzione della foto e l'idea, il progetto, la realizzazione e il prodotto. Dal 93/94 poi abbiamo iniziato un catalogo. Come noi altri esempi possono essere simili: i fratelli Alinari con la passione per la foto.

Oltre ad un atteggiamento di tipo commerciale, un editore di foto non può non avere una sensibilità verso l'importanza del prodotto, in termini di contenuti e di realizzazione grafica. Questo è un elemento imprescindibile dalla possibilità di pubblicazione. Senza la sensibilità verso un certo tipo di qualità è difficile produrre libri di foto, che sono un problema non solo di qualità grafica, cioè della bontà della riproduzione, ma anche di trasmissione di quelli che sono i contenuti della foto: ogni fotografo ha un suo stile, un'idea della sua foto, e per questo spesso i rapporti con l'editore sono difficili, perché un fotografo non può vivere esternamente la realizzazione di un volume con sue foto, ma deve entrare nel merito del volume, deve essere presente in fase di realizzazione,

vedere le prove di stampa. Non esiste uno standard, ma il fotografo è la centralità stessa dell'attività.

Un altro problema è che in Italia manca lo sviluppo della storia della fotografia, mancano volumi di apparati, perché manca ciò che c'è alle spalle, non essendoci una cultura della fotografia. Quindi, nelle librerie, quando si parla di libri fotografici, si parla di libri ad effetto, tipo il calendario Pirelli. I libri che raccontano i perché o per come della storia della foto abbiamo difficoltà a trovarli e a venderli. Ciò è nomale dove non esiste la possibilità di parlare con chi si dedica in modo sistematico alla ricerca sulla fotografia. Noi vogliamo che la foto diventi un patrimonio nazionale, e che gli vengano dedicate quelle risorse necessarie perché essa venga preservata.

Ci sono alcuni tentativi su questo punto, ma credo ci debba essere un sistema di relazioni tra varie istituzioni che permettano non solo la preservazione, ma lo sviluppo del concetto di fotografia.

Fare l'editore di fotografia è un lavoro bello, non esattamente come molti se lo immaginano, molto legato a concetti normali di gestione aziendale tranne che per un fatto: ogni libro è un prodotto a sé stante, non si possono produrre libri standard, perché non esiste solo l'editore, c'è il fotografo, e ogni prodotto ha una sua identità, e ciò si ottiene solo sposando in un certo modo la fotografia, in modo che l'editore non è solo un produttore di libri, ma uno dei tanti interlocutori di questo settore dove la stretta correlazione tra libri, foto, mostre e momenti di riflessione come questo siano in un unico concetto unitario il discorso fotografia.

L'Italia ha un patrimonio artistico incommensurabile; la foto, molto orientata verso il futuro e che ha avuto un grande sviluppo in questo secolo, soprattutto negli Usa, in Italia trova ancora troppe difficoltà. Mi chiedo: dal punto di vista di un editore che si occupa anche di arte e architettura, la foto è un'estensione dei propri interessi, e la presenza di una caratterizzazione così forte dell'Italia sulla propria storia dell'arte rende difficile aumentare la sensibilità del pubblico verso la foto intesa come a linguaggio a sé stante?

Non vorrei cadere nella solita tentazione degli editori che piangono sulla povertà del mercato; il vero problema è che l'Italia vive un momento di transizione: la foto ha innumerevoli applicazioni; inoltre benché si producano poche copie, la qualità dei libri è eccellente rispetto alla

produzione internazionale, e uno degli elementi fondamentali è la riproduzione delle opere d'arte.

Prima non ho toccato l'argomento, ma ad esempio, uno dei grandi problemi è la dimensione del mercato, estremamente limitata, non nel concetto che non esiste un mercato potenziale, ma è un mercato difficile da raggiungere, con problemi strutturali di distribuzione a livello di sviluppo culturale. Ci si pone sempre in una formula non strettamente legata al mercato, ma dove la parte intellettuale del nostro lavoro è predominante. Il giusto equilibrio permette a volte di raggiungere interessanti successi, ma limitati.

Uno dei problemi dell'editoria italiana è quello della necessità di una sua internazionalizzazione: un editore non può pensare di produrre libri, secondo canoni editoriali non legati a sponsorizzazioni, non in termini internazionali: il catalogo deve essere giusto per un mercato inglese, francese, tedesco. Solo attraverso la possibilità di occupare spazi in questi mercati dà la possibilità di pubblicare certi libri in Italia.

LA PROFESSIONE DEL FOTOREPORTER OGGI

Carlo Cerchioli

Oggi in Italia il dato centrale della professione del fotoreporter è il declino del suo ruolo nel sistema dell'informazione e il contemporaneo impoverimento dei contenuti informativi delle nostre fotografie. Per capire il corso di questo processo occorre tener presente anche la storia della stampa italiana e la sua evoluzione. Le due storie sono strettamente collegate e determina te entrambe dal mercato e dalle sue leggi.

Il declino del nostro ruolo incomincia nella seconda metà degli anni Settanta. I fotoreporter assunti nei giornali al momento di andare in pensione non vengono più rimpiazzati: si va verso il totale smantellamento degli staff fotografici.

L'operazione è giunta praticamente alla conclusione. Si è arrivati, a fronte di una popolazione di giornalisti assunti stabilmente dagli editori superiore alla dozzina di migliaia, a soltanto una ventina di fotografi con regolare contratto giornalistico stipendiati direttamente da giornali o agenzie di stampa. Oggi la stragrande maggioranza dei fotogiornalisti propone il proprio lavoro alla redazione o alle agenzie come free-lance.

Questa lenta ma costante operazione di espulsione dei fotoreporter dalle redazioni è iniziata quando la concorrenza ha costretto gli amministratori delle case editrici a fare i conti con profitti più magri ed è andata sviluppandosi secondo la logica del semplice abbattimento dei costi dell'impresa.

I primi giornali a entrare in diretta concorrenza sono i settimanali d'informazione "Panorama" e "L'espresso". Nel 1974 "L'espresso" lascia il suo tradizionale grande formato (come un quotidiano a nove colonne) per avvicinarsi sostanzialmente a quello dell'ormai diretto concorrente "Panorama". Tutti gli altri settimanali si accoderanno; l'ultimo a cambiare sarà – qualche anno dopo – "L'Europeo" Anche 'Epoca' pur avendo già un formato piccolo verrà tagliuzzato ancora un poco perché possa allinearsi meglio con gli altri concorrenti sui ripiani delle edicole. Non è soltanto un

adeguamento tecnico ma è l'individuazione da parte degli uomini del marketing del miglior formato (cm 21 X 27 con qualche piccola variazione fra le diverse testate) per vendere settimanali d'informazione. Nel 1974 nasce "Il Giornale" e nel 1976 "La Repubblica". Questi due nuovi quotidiani – per la prima volta in Italia – schierati per aree politiche, saranno un ulteriore elemento allo sviluppo di una situazione di forte concorrenza.

Fino ai primi anni Settanta tutti i giornalisti con le loro diverse specifiche professionali erano in stretto contatto fra loro e, pur fra inevitabili contrasti, si integravano reciprocamente nel lavoro, arrivando a confezionare un prodotto giornale caratterizzato anche dal taglio e dallo stile delle fotografie. Il giornale alla fine aveva una sua coerenza d'immagine. Penso, giusto per citare qualche testata, a "L'Europeo", "Epoca", "Corriere della Sera", "Corriere d'informazione". Non siamo mai stati – in Italia – ai livelli di integrazione fra testo e immagini così come possiamo incontrarli in molta stampa estera, ma era pur sempre un'integrazione minima, positiva.

Le redazioni erano ancora i luoghi dove si apprendeva la professione: i fotoreporter imparavano quali scelte di inquadrature, di tagli davano significati giornalistici alle proprie immagini e i giornalisti, a loro volta, imparavano a riconoscere le potenzialità informative della fotografia. Significativa è stata la testimonianza di Massimo Donelli, oggi condirettore di "Panorama", al convegno organizzato nel 1955 da Fotografia & Informazione. La sua convinzione che "il nostro mestiere [quello di giornalisti] sia un impasto di immagini e parole", nasce dalle prime esperienze professionali alla cronaca del "Corriere d'informazione" dove si usciva sempre con il fotografo e la chiamata via radio del capocronista Franco Damerini all'automobile dei cronisti iniziava sempre con "c'è foto?" prima di tutto[1]. Non ci sono più giornalisti e fotoreporter che vanno insieme a coprire neppure un fatto di cronaca cittadina, un avvenimento. Lavorare spalla a spalla è diventato un fatto episodico: la classica eccezione che conferma la regola. Il progressivo impoverimento della nostra già scarsa – perché autodidatta – cultura professionale inizia

---

[1] *La foto sul giornale*, Atti del convegno organizzato da Fotografia & Informazione, Associazione Enzo Nocera, Milano 27 maggio 1995, p. 12.

qui. Per chi non lo sapesse va ricordato che in Italia non esistono né scuole professionali per il fotogiornalista, né corsi universitari.

Scomparso praticamente il lavoro interno alle redazioni, oggi la formazione professionale del fotogiornalista viene fatta nelle agenzie fotografiche. Non parlo delle agenzie di stampa, uniche redazioni dove ancora si può imparare realmente qualcosa di giornalistico, ma delle semplici agenzie fotografiche.

Nate per sostituire gli staff fotografici dei giornali avevano, almeno sino alla seconda metà degli anni Ottanta, un'organizzazione del lavoro caratterizzata giornalisticamente. Un carattere che è andato via via stemperandosi di fronte a una domanda legata sempre meno alla fotografia di cronaca e attualità e sempre più al commento allusivo, ironico. Schematicamente si può dire che è "La Repubblica" con il suo nuovo stile informativo – fra gli addetti ai lavori è stato definito 'la settimanalizzazione dei quotidiani' – ad innescare il cambiamento. Le agenzie e i fotografi iniziano nel loro lavoro a privilegiare la ricerca di fotografie per un archivio in grado di soddisfare questa nuova domanda. Nell'economia delle agenzie l'importanza dell'archivio diventa maggiore delle capacità giornalistiche dei suoi operatori. Le agenzie vanno trasformandosi così in semplici strutture di intermediazione commerciale fra i fotoreporter e i giornali, ma anche fra i fotografi e tutto quel mercato che usa immagini fotografiche. Il campo d'azione va dall'editoria libraria, alle agenzie di pubblicità, dalle agenzie di viaggi ai produttori di puzzle, carte da gioco, cartoline, dagli uffici stampa alle magliette passando per le case discografiche, ecc. Questo elenco di settori di mercato non è fatto a casaccio ma è tratto dal listino prezzi dell'associazione delle agenzie fotografiche italiane, il Gadef. Siamo quindi di fronte ad agenzie come strutture organizzate in funzione di un mercato indifferenziato e non più soltanto o prevalentemente giornalistico come negli anni Sessanta/Settanta. E proprio questa organizzazione impedisce una precisa formazione giornalistica dei fotoreporter. Ma del resto anche le richieste di materiali fotografici che provengono dalle redazioni raramente hanno una forte connotazione giornalistica. È quasi scomparsa la richiesta di un reportage su un particolare avvenimento; persino le didascalie non sembrano così necessarie, sembra anzi interessino poco il redattore che metterà in pagina la fotografia. Ciò che interessa è –

fondamentalmente – il soggetto ritratto. La fotografia si deve prestare soltanto a illustrare, a esemplificare un tema, una tesi, un commento espressi nell'articolo.

In assenza di scuole né, tantomeno di università dove si insegni fotogiornalismo, chi abbia deciso di fare questa professione, dalla seconda metà degli anni Settanta a tutt'oggi, ha potuto fare riferimento solo a questo gene re di strutture. Con tutti i limiti che ne conseguono.

Tornando ancora ai rapporti redazionali, la mancanza del diretto confronto fra redattori e fotoreporter ha impoverito anche la cultura dei giornalisti. Visto poi che nel nostro paese non esiste una cultura fotografica diffusa a livello sociale e – se possibile – ancora meno a livello della stampa, dove comunque la comunicazione scritta è sempre stata privilegiata rispetto a quella per immagini, credo sia facile immaginare qual è il livello di depauperamento culturale raggiunto.

Con qualche differenza, all'estero si è verificato lo stesso fenomeno.

L'impoverimento dell'informazione fotografica lo si può imputare a scelte di risparmio economico o a scelte di linguaggio della comunicazione; scelte magari discutibili, ma comunque almeno ponderate, soprattutto in quei paesi dove la fotografia giornalistica ha una lunga tradizione e dove esiste da sempre la figura del photoeditor, il giornalista cioè che in redazione coordina il lavoro dei fotoreporter con quello dei redattori e che sceglie quale fotografia o servizio mettere in pagina. In tema di linguaggi della comunicazione, le scelte italiane non sono state altrettanto consapevoli vista la scarsa attenzione con cui da sempre si è guardato all'informazione visiva. È esemplificativa in questo senso, l'affermazione di Eugenio Scalfari sulla fotografia nei giornali, considerata soltanto "esornativa" del testo scritto.

Il 1987, anno dell'uscita di "Sette" magazine del "Corriere della Sera" e de "Il Venerdì di Repubblica", segna formalmente l'ingresso dei quotidiani nel mercato pubblicitario occupato in precedenza soltanto dai settimanali. La concorrenza si amplierà a breve anche alle televisioni che diventeranno, all'interno del mercato pubblicitario, il grande competitore per tutta la stampa.

La fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta saranno la breve stagione della rivalutazione del reportage fotografico ospitato proprio sulle pagine dei magazine. Ne trarranno vantaggio soprattutto le agenzie

fotografiche che riusciranno facilmente a vendere in Italia i servizi prodotti ormai prevalentemente dalle testate estere. In questo periodo il mercato italiano della fotografia è stato quello che ha assorbito la maggior quantità di materiali in tutt'Europa.

Oggi la tendenza internazionale è di sostituire la fotografia giornalistica d'attualità con le fotografie cosiddette di stock. Si è passati da fotografie elemento di informazione a immagini di semplice illustrazione. Gli archivi di stock delle agenzie raccolgono immagini simboliche che rappresentano l'archetipo dell'uomo e dei suoi sentimenti. Immagini tutte positive – come l'inserzionista pubblicitario vuole sia il giornale – e fortemente stereotipate perché siano comprensibili a tutti. In questi archivi troviamo praticamente tutte le figure sociali: dal disoccupato, al manager, dalla casalinga alla studentessa, dalla coppia di anziani a quella di gay. Tutti volti e situazioni rassicuranti che non fanno né troppo scandalo, né paura al lettore; con la giusta qualità tecnica e quel pizzico di spettacolarità che ormai non può mancare.

Faccio un esempio di come si produce una fotografia di stock all'interno di un sistema commerciale internazionale perché lo trovo particolarmente interessante sotto il profilo di un'analisi sia economica che di contenuti.

"A day in the life in..." è una serie di libri monografici dedicati a singoli paesi del mondo[2]. Questi libri fanno parte della categoria *coffee table books*, cioè di quei libri fotografici che – almeno nel mondo della classe medio alta soprattutto anglosassone – vengono tenuti sul tavolino dove si serve il caffè agli amici: libri da sfogliare, più o meno attentamente, bevendo appunto il caffè e chiacchierando. Libri fatti soprattutto di immagini; essenzialmente: operazioni commerciali ben organizzate e strutturate a misura di mercato. "A day in the life in..." si propone di raccogliere le migliori immagini dei più famosi fotografi internazionali – fotogiornalisti e non solo – scattate tutte nello stesso giorno in un singolo paese. L'équipe di fotografi non è fissa e varia a seconda degli anni, ma con una significativa costante: alcuni fotografi dell'équipe devono essere originari del paese su cui si stanno raccogliendo le fotografie. L'inserimento serve da un lato, a tentare di evitare un prodotto finale

[2] AA.VV., *A day in the life of Spain*, Collins Publishers; per il volume sull'Italia AA.VV., *Un giorno nella vita in Italia*, Rizzoli, Milano 1990.

troppo stereotipato,, diciamo ‘tentare’ perché il risultato finale dell’editing – cioè della scelta delle immagini – è comunque una raccolta degli stereotipi più comuni conosciuti a livello internazionale di quel particolare paese; e dall’altro, serve a rendere il prodotto appetibile anche sul mercato della nazione oggetto del libro. Il tipo d’informazione di questi volumi è molto simile a quello di “National Geographic”, un poco algida, più rivolta al turismo che alle problematiche dei vari paesi; comunque un’informazione pur sempre rispettabile.

Nel volume sull’Italia imperano fotografie dove il soggetto principale è la pasta o la campagna; entrambi i soggetti sono usati come elemento di connotazione, di riconoscimento, quasi elevati a caratteri preminenti del paese. Un’operazione simile è stata condotta con corrida e flamenco nel volume che illustra la Spagna; e così via per tutta la serie di libri della collana. Una selezione di fotografie, le più ‘significative’ per il mercato, sono poi inserite nel circuito internazionale delle agenzie fotografiche di distribuzione e vengono vendute con estrema facilità alla stampa contribuendo sia alla rendita dell’investimento iniziale di quest’impresa, ma anche al contemporaneo impoverimento dell’informazione che circola sui vari paesi. Perché se l’Italia viene rappresentata solo con gli spaghetti e la Spagna con il flamenco – per fare un esempio banale – lungo i percorsi del mercato si sono perse le nostre tagliatelle e il ballo della sardana per la Spagna.

La perdita di contenuti culturali non è determinate per nessuno di fronte ai prezzi estremamente bassi a cui queste fotografie vengono offerte sul mercato dell’informazione per immagini. Vengono offerte allo stesso prezzo di una qualsiasi fotografia o reportage fotografico effettuato nel nostro paese quando produrle costerebbe al minimo cinque sei volte tanto.

Accanto all’argomento costi economici, occorre ricordare anche le scelte di linguaggio fatte dalla stampa quotidiana negli ultimi anni. Dai primi anni Novanta, sull’onda della concorrenza fra stampa e televisione, nella convinzione che occorra fornire al lettore prodotti stampati simili a quelli televisivi, numerosi sono stati i restyling delle testate. Particolare successo ha ottenuto il cosiddetto ‘giornale televisivo’[3] – modello

---

[3] Per una definizione del giornale televisivo vedi A. Papuzzi, *Manuale del giornalista*, Donzelli editore, Roma 1996, p. 133 e segg.

importato dagli Stati Uniti, "Usa today" in particolare – dove fotografie, infografica, caratteri tipografici, impaginazione, vogliono richiamare il lettore al flusso continuo di immagini tipico del mezzo televisivo. La velocità con cui possono essere letti questi quotidiani è la loro 'cifra stilistica'. E le fotografie usate sono scelte sulla base di stereotipi e luoghi comuni. La lettura delle immagini deve essere semplice, immediata, rapida, ma certo se il riferimento è il luogo comune – quindi il già conosciuto – la novità, la notizia, l'informazione realmente veicolata è praticamente inesistente.

La costituzione da parte delle singole agenzie di una capillare rete di vendita sul mercato nazionale ed estero è stato da sempre uno degli obiettivi da raggiungere per tutti coloro che producevano fotografie giornalistiche. La rete era finalizzata a un'ampia diffusione delle fotografie d'informazione prodotte, dove gli scambi reciproci fra agenzie di differenti paesi serviva a migliorare le vendite delle singole strutture ed anche – quindi – i profitti dei fotografi. Alla fine la quantità e la qualità dell'offerta d'informazione sui singoli mercati nazionali era maggiore e più completa.

Oggi al contrario questa prevalenza di domanda di fotografie stock su quelle di attualità ha reso poco profittevoli gli investimenti nella produzione di materiali strettamente giornalistici. Nonostante le prospettive offerte dalla trasmissione digitale delle immagini – la facilità con cui si può fornire in termini di tempo una fotografia alla redazione di un qualsiasi giornale nel mondo – assistiamo, come in qualsiasi settore di un mercato globale, alla concentrazione delle agenzie e quindi degli archivi con una conseguente diminuzione della pluralità dell'informazione fotografica.

Il mercato mondiale oggi se lo contendono solo quattro strutture. Le americane Image Bank (filiale di Kodak) e Corbis di Bill Gates (Microsoft), e due gruppi britannici Getty Images e Visual Comunication Group. Le quattro grandi agenzie che dominavano il mercato della fotografia giornalistica d'attualità "Gamma", "Sipa", "Sygma" e "Black Star" si stanno adeguando alla nuova situazione della domanda di mercato. Le prime tre avevano già sviluppato un settore interno di fotografia d'illustrazione (stock) e sono state tutte e tre contattate dai gruppi inglesi e americani. 'Sipa' discute con Corbis, 'Gamma' con Getty, 'Sygma' pare voglia continuare da sola la sua strada e 'Black Star' –

agenzia che era un emblema del fotogiornalismo – ha gettato la spugna e quasi non produce più fotografie giornalistiche d'attualità[4].

La produzione di fotoreportage sui grandi temi/problemi del mondo contemporaneo non si appoggia più sugli investimenti degli editori, ma su quelli delle grandi multinazionali dei più disparati settori economici del mercato o sulle istituzioni umanitarie internazionali. Trovare questo nuovo tipo di finanziamenti spesso a metà tra la committenza vera e propria e la sponsorizzazione, è il ruolo che alcune agenzie fotografiche hanno scelto di svolgere. È l'unico modo possibile per reperire sul mercato il denaro necessario per sviluppare reportage fotografici il più possibile completi. Le caratteristiche professionali richieste al fotografo sono in questi casi più vicine alla categoria di autore che a quella di giornalista; spesso infatti per la committenza è più importante lo stile di ripresa che la sintesi informativa data dalle immagini. Non sempre poi questi lavori arriveranno sulle pagine dei giornali proprio perché nascono strutturati più come lavori di documentazione che non come fotoreportage per l'informazione.

La professione del fotoreporter è arrivata a una sorta di bivio. Una strada conduce verso queste nuove committenze dove la professionalità giornalistica dell'operatore rimane in secondo piano, mentre l'altra strada è quella legata alle nuove tecnologie dove al contrario – potenzialmente – le valenze giornalistica e tecnica saranno preminenti.

Sulle nuove tecnologie do qui solo gli elementi e le informazioni essenziali per capire quanto abbiano inciso e quanto potranno incidere sul sistema della fotografia d'informazione. La mia è un'analisi molto schematica e valida sul breve periodo; per approfondire l'argomento direi che occorrerebbe quasi monitorare il settore per essere in grado di fare previsioni più attendibili a lungo termine. L'evoluzione è continua ma non costante: le possibilità offerte dalle tecnologie non sempre vengono sfruttate a piene immediatamente.

Ormai da 5/6 anni è possibile digitalizzare facilmente le immagini, ovvero trasformare una fotografia in un file all'interno di un computer. Questo file può essere trasmesso attraverso le linee telefoniche da qui in qualsiasi parte del mondo. Basta che i vari sistemi di trasmissione e di

[4] M. Guerrin, *Ces nouvelles images qui reflètent le monde*, in "Le Monde", 19.09.1997.

lettura dell'immagine siano compatibili tra loro. Le possibilità inoltre di trasferire gli archivi fotografici nelle memorie dei computer e quindi di metterli potenzialmente a disposizione di tutti i giornali è – almeno teoricamente – altrettanto facile. Se il problema del formato di trasmissione della fotografia è stato risolto da tempo con uno standard che si è imposto a livello internazionale, non altrettanto si può dire per il programma di archiviazione che deve permettere oltre lo stoccaggio delle immagini anche la loro ricerca. Qui i problemi da risolvere sono numerosi ma il maggiore rimane quello di avere un programma comune a tutti. Le agenzie fotografiche che hanno iniziato questa operazione di archiviazione digitale hanno scelto programmi diversi fra loro e se le fotografie devono essere ricercate da una redazione significa che il computer della redazione dovrà aver installati numerosi software diversi. E questo è forse lo scoglio più grosso da superare. Tre anni fa circa, sembrava che gli archivi digitali on line, cioè a disposizione attraverso una chiamata telefonica, fossero in procinto di sovvertire tutto il tradizionale mercato della vendita di fotografie alla stampa. Sarebbero dovute scomparire tutte quelle operazioni di duplicazioni delle foto originali, successivo invio dei duplicati a mezzo corriere ai vari paesi presso altre agenzie fotografiche che avrebbero pensato poi al recapito e alla vendita presso le singole testate. Siamo invece un po' fermi ad una rete fra le agenzie che avevano già accordi commerciali precedenti e che ovviamente si sono dotate di programmi compatibili tra loro. Mentre si continua a portare materialmente le fotografie nelle redazioni. Le agenzie di stampa AP e Reuters si stanno orientando all'uso di Internet come canale di distribuzione del loro materiale sia d'attualità che di archivio aggirando in pratica il problema della compatibilità dei programmi.

Ma sarà l'applicazione del digitale in fase di ripresa delle immagini a poter modificare di più la nostra professione. Con le fotocamere digitali, senza essere legati ai tempi di sviluppo della pellicola, potremo riprendere l'avvenimento e trasmettere le immagini. La fotografia di attualità, grazie alla rapidità con cui può giungere in una redazione, potrebbe suscitare nuovi interessi nei giornali e riprendere quota sul mercato. E potrebbe riprendere peso anche il nostro ruolo di operatori dell'informazione.

COME FAR FALLIRE LE GUERRE CON L'AIUTO DELLA STAMPA

Gianfranco Moroldo

Ci sono due drammatici episodi nella storia degli ultimi cento anni: il primo è il Vietnam, il secondo la guerra del Golfo.

Io vi posso raccontare la storia del Vietnam, questo dramma così interessante, dal punto di vista giornalistico, dove stampa, foto e televisione hanno avuto un potere enorme, fino ad arrivare a provocare la fine dell'intervento americano. Fu una guerra persa fin dal principio: l'escalation americana inizia dopo il 1963, con i primi attentati dei Vietcong a Saigon, attentati ai palazzi americani e perfino ai ristoranti.

Io questo l'ho vissuto in prima persona con un grande del giornalismo italiano, Egisto Corradi, allora inviato del 'Corriere'. All'uscita dall'albergo dovevamo andare a mangiare al Mi-can, un ristorante su un battello galleggiante. Il ripensamento di una notizia non data da Corradi al 'Corriere', ritarda la nostra uscita dall'albergo. Io esco e sento una drammatica atmosfera di silenzio. Deve succedere qualcosa. Si sente un colpo, cupo. Pausa di qualche secondo, qualche grido: veniva dal ristorante. Poi si sente un secondo colpo, la partenza del vero proiettile. In questo ristorante sono state uccise 42 persone e ferite 160. Io con la macchina fotografica ho documentato queste immagini.

Iniziava intanto a salire una certa tensione; i soldati cominciavano a dire: 'noi siamo in un territorio che non è nostro, combattiamo una guerra che non è nostra'. Iniziava la demoralizzazione. I vietnamiti stessi ammettevano di non avere un amor di patria, mentre i vietnamiti del nord sapevano di combattere per qualcosa in cui credevano.

La potenza di materiale bellico era una cosa allucinante: gli aeroporti sembravano seminati di elicotteri, gli aerei cominciavano i primi bombardamenti al napalm, la distruzione delle coltivazioni della gomma per mettere in risalto il sentiero di Ho Chi Min, che partiva dal Vietnam del nord, attraversava i confini del Laos, della Cambogia, e arrivava a

portare i rifornimenti dei guerriglieri. Gli americani avevano trovato il sistema per individuare i canali degli uomini talpa: buttavano dei fumogeni soffiando con una ventola e guardavano da che parte usciva il fumo rosso. Dopo i bombardamenti, cominciava ad arrivare la negatività della guerra, la distruzione di piantagioni. La stampa aveva un privilegio: dopo i feriti sull'elicottero poteva andare un giornalista o un fotografo. Tali vantaggi erano sfruttati in modo serio da tutti gli inviati: iniziava una campagna contro la guerra; dall'America arrivavano le prime lettere ai soldati, dove si diceva: 'non posso essere la tua ragazza, tu combatti un popolo debole, che non ti ha fatto nessun male'. L'amico scriveva di non essere più amico: nasceva una crisi esterna nel soldato, che se non è preparato e concentrato muore facilmente.

C'erano poi le battaglie inutili, quelle della conquista di certe colline. Gli americani avevano già visto immagini dure: il soldato in elicottero che piange con il compagno morto, la ragazzina che fugge perché gli aerei bombardano il villaggio, e lei corre nuda per la strada, la mamma che porta il bambino bruciato; tutte immagini che provocavano nell'opinione pubblica americana un rigetto della guerra, con Jane Fonda, Bob Dilan e Joan Baez che dicevano che era ora di finirla di perdere uomini, fratelli e amici, che non era giusto, che l'America aveva perso la guerra. In Europa le manifestazioni erano ancora più dure, e credo che i giovani avessero capito che si ammazzava della gente inutilmente e che il paese doveva essere unico. Le proteste aumentano, gli americani iniziano a rientrare. Anche i vietnamiti del sud sono stanchi, non sanno per cosa combattere; i grossi capoccioni si sono già sistemati trasferendo capitali all'estero.

La tv diffonde immagini, e l'effetto negativo si riversa verso i soldati, perché la strategia militare degli americani non era ancora arrivata a capire che un potente esercito contro la guerriglia non vincerà mai.

Io ero nel campo di Tak-To dove partivano le compagnie alla conquista delle colline. A una certa ora della sera iniziava il bombardamento, avendo avuto durante il giorno la possibilità di individuare gli obiettivi. Il sole cala, partono le pattuglie, ma gli agguati sono tanti, le trappole anche, ed ecco che il giorno dopo vedi gli elicotteri che partono per cercare i ragazzi che erano andati a scovare il nemico asserragliato nelle colline, ben protetto e mascherato. Ma tornavano non con soldati, ma con sacchi neri, i soldati caduti. Tornavano con soldati come questo [foto]: è un

soldato tornato ferito da una battaglia sulla collina. Quando è sceso dall'elicottero ha trovato un amico, e continuava a ripetere la frase 'sono vivo'. Questa era la situazione del soldato americano, non solo di chi combatteva; vedevo arrivare le nuove reclute, ed era drammatico guardarli, perché avevano già gli occhi sbarrati, tremanti, non erano soldati. Un soldato di 19 anni, sapendo che a un certo punto avrebbe dovuto anche lui fare quelle operazioni di guerra e vedeva passare i sacchi e i feriti, rimaneva sconvolto.

L'America abbandonò il Vietnam, e i reduci non furono trattati molto bene, anzi furono contestati per parecchio tempo. L'America si accorse dopo molti anni che forse aveva commesso un torto verso giovani che incolpevolmente erano stati mandati, dico una cosa pesante, da degli incapaci a combattere una guerra che non era loro ma provocata da un complotto Cia; che i generali, ambiziosi, non avevano capito strategicamente cosa era una guerra contro una guerriglia: masse di uomini, 400/500.000 uomini, con un materiale bellico incredibile ce inutile he è poi rimasto là.

Non è cambiato nulla neppure per i vietnamiti, perché dopo la guerra ne hanno dovuto fare un'altra contro i Kmer della Cambogia. Nascono generazioni di soldati, come in Israele.

Qui la stampa ha avuto un potere molto forte: il racconto del dolore, della morte, ha portato a pensare all'inutilità della guerra, provocando negli americani l'opinione che bisognava tornare a casa. Credo che per la prima volta nella storia la tv, il giornalismo e la fotografia abbiano veramente vinto una grande battaglia.

La guerra del Golfo: memori del Vietnam, gli americani hanno pensato bene di dare un colpetto alla serratura, cioè chiudere qualsiasi possibilità d'informazione sul campo, di entrare o andare a cercare la notizia, la novità, come era la situazione reale. Stavano tutti negli alberghi, servizi non ne arrivavano. Se arrivava un servizio era un servizio 'chip', ovvero il resoconto di una nave attraccata al porto in attesa di portare in patria gli eventuali caduti. Queste non erano notizie, la guerra era un'altra cosa. Dopo qualcuno ha cominciato a capire che bisognava trovare un'altra strada, non più la strada degli americani. Allora c'era chi si aggregava alle truppe kwaitiane, chi agli scaglioni inglesi, australiani o francesi, e vedeva di raggiungere i confini. Lì abbiamo visto qualche immagine triste, ma

l'informazione durante la guerra del Golfo non ha permesso di spiegare cosa veramente sia successo.

Le future generazioni dovranno affrontare il problema della lealtà verso il lettore e verso sé stessi: toccare sempre con mano, andare a vedere e dire quello che si è visto, non quello che si è sentito dire, che ti hanno riferito. Una testimonianza diretta non ti potrà mai essere nemica, e non sarai mai smentito.

LA NUOVA FIGURA PROFESSIONALE DEL FOTOREPORTER

Uliano Lucas

Ribadisco la differenza fra fotoreporter, colui che lavora per i giornali, sta all'interno, produce la notizia, e il fotografo che è un altro discorso. È strano che in Italia non esiste una storia del fotogiornnalismo italiano: se sul giornalismo esistono testi classici, sul fotogiornalismo non esiste niente se non un libro del 1980 curato da me e da Maurizio Bizziccheri che si chiamava *L'informazione negata. Il fotogiornalismo in Italia*. Il problema è politico, la foto è una realtà politica.

Nel 1945 nasce un certo fotogiornalismo, e credo che noi paghiamo ancora gli anni di dittatura fascista che non hanno permesso, in quanto dittatura, la libertà: la foto era controllata dall'Istituto Luce e dall'Agenzia Stefani. Non si è avuta la possibilità di creare quelle invenzioni che la Germania della Repubblica di Weimar, la Francia con 'Life' ma soprattutto l'Inghilterra sono riusciti a fare. Non sono nati fotogiornalisti, grafici, impaginatori e tutto quello che consegue. 'Life' nasce nel '36 negli Usa, ma l'apporto dei tecnici e dei fotografi e impaginatori esuli dalla Germania nazista fu fondamentale per la nascita di settimanali in Francia e Inghilterra. Per cui 20 anni di ritardo rispetto alla fotografia in Francia America, Inghilterra.

Da noi nasce nel '45 con una ventata di libertà e giornalisti improvvisati, con 'L'Europeo' di De Benedetti, con 'Oggi', con il rotocalco di cui all'estero ci guardano ancora sbalorditi, perché facciamo ancora 12 milioni di lettori, nasce coi primi quotidiani del dopoguerra: i primi reporter pubblicano sul "Corriere lombardo", "Milano sera", "Il Corriere dell'informazione" nel '46. Nascono le piccole agenzie che si affiancano alla "Farabola" e alla "Publifoto", agenzie d'anteguerra, nasce la "Giancolombo", la più moderna delle agenzie in quel tempo, e che nessuno ne parla.

È un giornalismo difficile perché nel 1947 nasce la guerra fredda, che fa sì che una parte del nostro giornalismo ha bisogno di un tipo di immagine che è quella che ci perseguiterà fino al 1960/65: se si va a sfogliare i giornali di allora, è un susseguirsi di vecchie foto di ricostruzione del fascismo, Sofia Loren, Gina Lollobrigida, Festival di Venezia, l'Italia di padre Pio. Non è l'Italia.

Nasce poi "Epoca" negli anni '50 che rompe gli schemi, ma la prima "Epoca" è un giornale pensato, per la parte di immagini, da Zavattini, che porta Paul Strad nel 1953 e fa il primo libro fotografico edito da Einaudi. Un giornalismo difficile perché non rappresentava l'Italia, ma solo una parte. Ci sono dentro anche altri giornali: parlo dell' "Illustrazione italiana" edita da Garzanti, un certo 'Settimo giorno' diretto da Roca e Pietrino Bianchi, 'L'Europeo' del 1965, che a un certo momento con il suo gruppo di fotografi rompe, e lì nasce il grande fotogiornalismo italiano.

La figura del reporter è difficile da stabilire, perché se nel 1945 si affianca a Patellani e alla Publifoto una nuova generazione che arriva dalla guerra, ed è autodidatta. Al seguito di questi, soprattutto reporter americani che erano rimasti in Italia a lavorare per l'AP e la Reuter, imparano il mestiere, ma senza una formazione fotografica. Ma si produce una buona informazione visiva. Le agenzie artigianali che controllano il mercato sono quelle che vendono ai giornali: qui nascono gli equivoci.

Le agenzie che avevano prodotto per il fascismo, nel 1945 continuano a operare: la Publifoto di Milano riceve una telefonata da Alfonso Gatto, poeta, che dice a Carrese: guarda che sui tetti di Milano ci sono ancora cecchini fascisti. E Carrese va col suo gruppo di fotografi, non trova nessun cecchino perché la notizia era completamente falsa, e allora si mettono in posa e fanno finta di essere loro i cecchini fascisti e i partigiani. Escono fuori 5 foto che fino a poco tempo fa sono state pubblicate come vere. C'è voluta la storia fotografica della Resistenza appena uscita da Bollate Boringhieri per riportare l'immagine nel suo vero contesto. Dico questo per capire come si produceva informazione in quegli anni.

Nasce la scuola romana di Carrubba, Cascio, Rea, Pinna e i fratelli Sansone. Fotografi straordinari, anni 1950, quasi tutti laureati, medici, avvocati, i quali amano e si inventano la fotografia e producono

straordinarie immagini in Italia o in giro per il mondo. Sono però degli slegati, dei free lance, di parte, politicamente a sinistra, i quali non riescono a vendere assolutamente il materiale che hanno prodotto. Franco Pinna diventa il fotografo di De Martino e fa questi viaggi etnografici, ci vuole 'L'espresso' nel 1964 che rompe nel giornalismo italiano: utilizza la foto in maniera egregia, di area liberale, diretta da Pannunzio; rivoluziona graficamente l'uso della fotografia e immette sul mercato una nuova generazione di fotografi, mentre a Milano nasce quella scuola del Jamaica che è la scuola di Mulas, Bavagnoli, Giulia Nicolai.

Negli anni '60 i giornali, per una serie di esigenze, iniziano a assumere i fotografi delle agenzie artigiane. Un altra parte di fotografi arriva dal fotoamatorismo, che è un altro filone del fotogiornalismo. Più filoni, che confluiscono nei giornali, ma nessuno di questi ha una preparazione giornalistica, nessuno di questi è inserito nel giornale in stretto rapporto con la notizia, con l'impaginazione, anche perché da parte dei direttori dei giornali c'è un rapporto di disistima totale, c'è il non capire la fotografia, c'è solamente l'idea che tu mi devi portare l'immagine e nient'altro Il resto è fatto dallo staff redazionale. Il fotografo è relegato nell'ultima stanza del giornale ed è chiamato esclusivamente per la sua capacità tecnica di riprodurre ciò che ha davanti. Ad esempio, 'La Domenica del Corriere', con uno staff di 7 fotografi, i quotidiani; si pensi all'innovazione de 'Il Giorno' con la fotografia nei paginoni centrali dà grande spazio, e fu un fatto eccezionale.

Ci son voluti gli anni '70 per far affiorare queste contraddizioni e fare discutere sulla nuova figura professionale del fotoreporter che si stava affermando. Sono gli anni della contestazione, della nascita di nuovi giornali, nuovi formati, chiusura di altre testate, e si afferma una nuova generazione nei piccoli giornali, che sono quelli che oggi producono informazione.

La formazione del fotoreporter: nel nostro paese non c'è una scuola di giornalismo, non c'è un'università; all'interno dei corsi dell'Ordine dei giornalisti di Milano non ci sono corsi sulla fotografia. Negli Usa si esce dalle università, anche per fare i fotografi. I corsi fatti da 2 persone per 12 giorni non è informazione, non è fotografia.

La fotografia in poco tempo avrà un'enorme rivoluzione, che è quella dell'informazione digitale, e noi entreremo in Italia con un'impreparazione totale, che è stata quella del 1945 e del 1960. Non abbiamo formato quadri per l'informazione.

Il giornalismo italiano dipende dal 70% dalle agenzie di stampa straniere. Se i distributori delle agenzie fotografiche non entrano nelle redazioni dei giornali al mattino, i giornali escono in bianco. I fotoreporter assunti con contratto giornalistico in tutt'Italia sono 25 persone, mentre l'Ordine dei giornalisti fa 16.000 iscritti. La formazione è da autodidatta, gente che non sa cos'è un codice civile, cos'è il diritto alla riservatezza, perché nessuno li ha formati. Il nostro paese dipende totalmente dall'estero per l'informazione fotografica. Dipendenti sia per Lady D e Carolina di Monaco, che per i grandi reportage straordinari di Salgado. Non abbiamo investito sui fotoreporter. Abbiamo agenzie fotografiche artigianali, non agenzie di stampa. Domattina qualsiasi fotoreporter può mettere sù la propria agenzia, chiamare 4 fotografi, farli diventare collaboratori che producono materiale e ingorgano i corridoi delle redazioni. Non esistono contratti di collaborazione per i fotoreporter italiani. Bisogna mettere una pezza a ciò.

Il problema è la dipendenza dell'informazione, e il mito del fotogiornalismo, dove dietro a questo mito c'è solo un grande squallore. Noi abbiamo avuto in questo paese dei grandi fotoreporter che non hanno mai avuto un libro, abbiamo una straordinaria storia della fotografia con fotografi mai riconosciuti; un nome solo, Caio Carrubba, grande fotografo a livello internazionale che non ha mai avuto un libro.

Allora bisogna iniziare a studiare, studiare il fenomeno del dopoguerra, del fascismo, delle comunicazioni, la politica, il perché un redattore capo rifiuta di pubblicare lo sparatore in via De Amicis sul "Corriere della Sera". Capire perché si fanno libri sulla storia della fotografia con quei fotografi che erano emarginati, e sono le uniche foto che danno risposta a quello che era lo stato del paese negli anni '50 e '60. Le prime foto degli scioperi nel nostro paese sono degli anni '70, le prime foto delle condizioni dei contadini e degli operai sono degli anni '70. Prima era tutta Sofia Loren, a parte le eccezioni dell''Europeo' di Moroldo e "Epoca"di Monatti.

Dietro c'è lo squallore, c'è un precario disposto a tutto. Il precariato significa una produzione di immagini da parte del fotografo che bisogna assolutamente vendere. Pertanto si producono foto adatte al giornale, con la sua complicità. La cronaca ha appaltato alle agenzie fotografiche l'informazione visiva; alle 5 del pomeriggio in redazione arriva una parte dell'informazione di tutti i generi sulla città dall'agenzia fotografica, non dai redattori del giornale, preposti per far quello.

Allora ci sono 2 strade: che le università inizino nei corsi di giornalismo a smontare l'idea del mito del fotografo, che qualcuno scriva una storia della fotografia partendo dal 1900, si tratta di dare dignità alla nuova figura professionale che sta emergendo per comare l'enorme lacuna con i paesi europei.

Le grandi agenzie di stampa su cui tutti parlano sono dei colossi perché hanno degli investimenti: Sigmai è un'agenzia che ha 100 dipendenti, produce e vende informazione, produce merce, perché la foto è diventata merce, e produce merce bene perché fa degli investimenti: il Papa va in Polonia, l'investimento sono mezzo miliardo; significa mandare 6, 7 persone in Polonia, dai fotografi specializzati a chi con la moto va in aeroporto a portare i rulli, questo una volta, ora le tecnologie stanno modificando questo.

Bisogna arrivare poi all'interno dei giornali a nuove figure professionali, quella del fotoreporter, o di agenzie di un certo tipo, abili a entrare nel mercato europeo.

Sono soprattutto per la formazione, per dei corsi di aggiornamento continui sulla continua modificazione del fotogiornalismo e delle sue tecniche.

C'è poi l'editoria, ma in un paese come il nostro dove tutti parlano di fotogiornalismo senza osservarlo e capirlo, dove neppure nelle scuole medie o liceo ci sono corsi sulla fotografia, dove la cultura dell'immagine non c'è ancora, nessuno ha spiegato che la foto ha un suo alfabeto, dove non si sa l'importanza di un'agenzia, l'AP, che controlla 3.000 foto al giorno e le vende ai quotidiani di tutto il mondo, dove non si è ancora spiegata la differenza tra fotografo, fotoreporter, fotoreporter free lance, fotoreporter d'agenzia e fotoreporter d'agenzia internazionale, perché alla fine l'informazione reale la fanno i fotografi delle agenzie internazionali: AP, Reuter, e via.

Noi produciamo un'informazione legata a un nostro gusto e alla nostra storia, che trova ancora all'interno di certi giornali la sensibilità dei direttori che comprano materiale, ma ormai con i giornali preconfezionati, precotti, la mia generazione del fotogiornalismo è destinata a scomparire.